Colecţia: **Dacia Educaţional** Seria: **Bibliografie şcolară. Biografia unei capodopere**
Coordonator: **Ion** Simuţ Coperta: **Mihai Benea**
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României GLODEANU, GHEORGHE
Noaptea de Sânziene de Mircea Eliade /
Gheorghe Glodeanu. - Cluj-Napoca: Dacia, 2002
128 p; 10,5 x 16,5 cm (Bibliografie şcolară. Biografia unei
capodopre) Bibliogr. ISBN 973-35-1341-5
821.135.1.09 Eliade, M.
GHEORGHE GLODEANU

NOAPTEA DE SÂNZIENE
de Mircea Eliade

Redactor: Mădălin AMZOLINI Tehnoredactor: Flavia Măria ŢIMPEA Comanda: 4672

în atenţia difuzărilor de carte:
Timbrul literar se virează la Uniunea Scriitorilor din România, cont 2511.1-171.1 ROL, BCR Unirea.
EDITURA DACIA Cluj-Napoca, 2002

Gheorghe Glodeanu (n. 1957) este profesor la Facultatea de Litere a Universităţii de Nord din Baia Mare. Doctor în filologie din 1996 cu teza *Poetica romanului românesc interbelic. O posibilă tipologie a romanului.* Debut publicistic în revista *Tribuna* din Cluj în 1981 cu un eseu despre romanul *Noaptea de Sânziene* de Mircea Eliade. A colaborat cu studii, articole, cronici literare la revistele: *Tribuna, Familia, Steaua, Vatra, România literară, Contemporanul, Caiete critice, Luceafărul, Poesis, Ari Panorama, Jurnalul literar, Piaţa literară, Lateral* (Barcelona), *Empireuma* (Orihuela-Alicante) etc. Este membru al Uniunii Scriitorilor din România. Cărţi publicate: *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade* (1993), *Eseuri* (1996), *Mircea Eliade. Poetica fantasticului şi morfologia romanului existenţial* (1997), *Poetica romanului românesc interbelic. O posibilă tipologie a romanului* (1998), *Dimensiuni ale romanului contemporan* (1998), *Incursiuni în literatura diasporei şi a disidenţei* (1999), *Avatarurile prozei lui Mihai Eminescu* (2000), *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade* (2001), *Liviu Rebreanu. Ipostaze ale discursului epic* (2001).

I. MIRCEA ELIADE DESPRE LITERATURĂ

1. ÎNTRE ROMANUL REALIST ŞI ROMANUL MITIC

Literatura lui Mircea Eliade deschide o nouă direcţie în proza românească dintre cele două războaie mondiale, contribuind la sincronizarea ei cu marele roman european. înclinaţia spre

metafizic şi ontologic, condiţia umană şi mit, subminarea conştientă a vechilor structuri narative, noua condiţie a personajelor ce devin protagoniştii unor captivante romane de idei reprezintă doar câteva din coordonatele esenţiale prin care autorul *Nopţii de Sânziene* a contribuit la procesul de înnoire a literaturii române. Atât în convorbirile sale cu Claude-Henri Rocquet din volumul ***încercarea labirintului*** [1] cât şi în primul volum din ***Memorii***[2], marele scriitor mărturiseşte că opera sa trebuie considerată ca o totalitate. Confesiunea este cu atât mai semnificativă cu cât dorinţa lui Mircea Eliade nu a fost aceea de a se

face cunoscut ca filosof, istoric al religiilor sau prozator, ci ca autor al unei opere, ceea ce motivează de ce adevăratele semnificaţii ale cărţilor sale transpar din totalitatea lor, valorile individuale nefiind în măsură să dezvăluie dimensiunile camuflate ale ansamblului. De altfel, scriitorul însuşi recunoaşte faptul că nu a scris nici o carte în măsură să îl reprezinte în întregime, ceea ce ar fi imposibil pentru un spirit enciclopedic asaltat încă din tinereţe de mai multe pasiuni simultane, trăind o neobişnuită curiozitate intelectuală şi o faustiană sete de cunoaştere. Goethe şi Balzac, scriitori de excepţie pe care Mircea Eliade i-a admirat întotdeauna, sunt ei înşişi creatorii unor opere monumentale, dar care nu pot fi reduse în mod abuziv doar la capodopere. Dimpotrivă, rolul operelor de vârf este acela de a arunca o perspectivă fertilizatoare asupra întregului, revalorificând prin strălucirea lor artistică şi părţile mai atenuate ale creaţiei, atribuindu-le noi semnificaţii.

Această mărturisire este deosebit de importantă deoarece multe din obsesiile filosofului sunt reluate şi dezbătute şi în plan literar. De altfel, omul de ştiinţă şi scriitorul reprezintă două feţe distincte ale aceluiaşi personaj, feţe ce se întâlnesc

într-un punct convergent care este mitul. Nu poate fi însă vorba de o subordonare a prozatorului faţă de istoricul religiilor, deoarece cele două domenii de activitate se bucură în aceeaşi măsură de atenţia scriitorului, creaţia literară având chiar avantajul de a facilita accesul în lumea cu infinite posibilităţi a imaginarului. Cunoştinţele filosofului reprezintă puncte de plecare pentru scriitor, nişte inepuizabile surse de inspiraţie dezvoltate potrivit fanteziei artistului. Că este aşa ne-o dovedeşte însăşi concepţia lui Mircea Eliade despre fantastic, concepţie bazată pe dihotomia dintre sacru şi profan. Or, tot de la fenomenologia sacrului şi a profanului porneşte şi istoricul religiilor.

Creaţia literară a lui Mircea Eliade prezintă două coordonate distincte. De o parte se găseşte proza de factură *fantastică (mitica),* alcătuită dintr-o serie de naraţiuni precum ***Domnişoara Christina*** (1936), ***Şarpele*** (1937), ***Secretul doctorului Honigberger*** (1940), ***Un om mare*** (1945), ***Douăsprezece mii de capete de vite*** (1952), ***La ţigănci*** (1959), ***Ghicitor în pietre*** (1959), **O *fotografie veche de 14 ani*** (1959), ***Pe strada Mântuleasa*** (1968), ***Noaptea de Sânziene*** (1955, ediţie românească, Paris 1971), ***Incognito la Buchenwald*** (1974), ***Tinereţe fără de tinereţe***

(1976), ***Nouăsprezece trandafiri*** (1979) etc. De cealaltă parte se află *romanele existenţialiste* (numite în perioada interbelică *„trăiriste")* cum ar fi: ***Maitreyi*** (1933), ***Lumina ce se stinge*** (1934), ***întoarcerea din rai*** (1934), ***Huliganii*** (1935), ***Şantier*** (1935), ***Nuntă** în **cer*** (1939), ***Romanul adolescentului miop*** (redactat între 1921-1924 şi publicat postum, în 1989) şi ***Gaudeamus*** (datat 1928, dar apărut postum, în 1989).

2. POETICA FANTASTICULUI

Cronologic, primul autor de proză fantastică românească de certă valoare este Mihai Eminescu, considerat şi creatorul genului la noi în ţară. Atras, în acelaşi timp, de cele mai variate domenii ale literaturii, Eminescu nu este numai un precursor, ci şi un strălucit întemeietor, a cărui originalitate a influenţat în mod favorabil o bogată posteritate literară. Interesul pentru mitologie, cultul visului, atracţia manifestată faţă de fabulosul folcloric apropie creaţiile prozatorului român de operele marilor reprezentanţi ai romantismului german precum Novalis, Jean Paul, Ludwig Tiek sau E. T. A. Hoffmann, fără ca aceste filiaţii posibile să

diminueze meritele incontestabile ale autorului *Luceafărului.* Lucrări precum *Archaeus, Cezara, Umbra mea, Sărmanul Dionis, Avatarii faraonului Tlă, Moartea lui Ioan Vestimie,* dintre care mai multe, din păcate, nu au putut fi terminate, constituie scrieri de excepţie, situându-1 pe autorul lor printre cei mai avizaţi reprezentanţi ai genului. Deosebit de important este faptul că Eminescu impune în proza fantastică românească o serie de teme şi motive care nu vor fi reluate în deplina lor amploare decât de Mircea Eliade. Se poate vorbi chiar de o obsesie eminesciană în literatura lui Mircea Eliade, care aproape în toate nuvelele, povestirile şi romanele sale face referiri la creaţia marelui poet, unele lucrări precum *Şarpele* sau *Domnişoara Christina* putând fi interpretate ca nişte replici ia ***Cezara,*** respectiv la poemul ***Luceafărul.*** Eminescu este cel care introduce în proza fantastică românească dimensiunea metafizică, coordonată ce reprezintă şi principala trăsătură a literaturii autorului *Nopţii de Sânziene.*

Semnând câteva din primele reuşite incontestabile ale genului, I. L. Caragiale poate fi considerat - alături de Mihai Eminescu - un alt ctitor al fantasticului literar românesc. Cei doi

scriitori pornesc din direcţii diferite, inaugurând orientări ce se vor dovedi extrem de fertile în proza onirică de la noi. Eminescu impune domeniul meditaţiei filosofice, în timp ce Caragiale valorifică fabulosul folcloric autohton. Deşi în aparenţă surprinzător, pactul cu fantasticul realizat de un scriitor realist prin excelenţă nu trebuie să ne intrige, deoarece literatura onirică reprezintă o modalitate de investigare a unor zone insolite ale realităţii, o fascinantă aventură a cunoaşterii. Naraţiunilor lui Caragiale le lipseşte caracterul livresc, ele nu ilustrează valabilitatea unei / unor teorii, fiecare relatare constituindu-se într-un univers autonom ce ne dezvăluie o altă dimensiune a fantasticului. Absenţa preocupărilor teoretice, lipsa unei concepţii unitare despre fantastic este suplinită de existenţa mai multor creaţii de excepţie. Astfel, miraculosul mitico-magic, credinţele populare cunosc o superbă prelucrare în naraţiunea ***La hanul luiMănjoală,*** capodopera scriitorului şi una din creaţiile reprezentative ale literaturii fantastice româneşti. Tema ispitirii prin intermediul unor puteri magice revine în naraţiunea ***La conac. Kir lanulea*** prelucrează, în manieră parodică, credinţele populare potrivit cărora femeia e mai diabolică decât însuşi

Necuratul. Relatarea intitulată ***Calul dracului*** nu ilustrează numai zicala potrivit căreia *„baba este calul dracului",* ci şi tema enunţată în ***Kir lanulea,*** şi anume că femeia este mai şireată decât diavolul. ***Partea poetului*** şi ***Cănuţă, om sucit*** cochetează prin subiect cu fantasticul, dar se îndepărtează de proza onirică prin maniera realistă de abordare a tramei. Subintitulată ***Poveste orientală,*** naraţiunea ***Abu-Hassan*** ne transpune într-un Bagdad mirific, ce reiterează universul fabulos din **O *mie şi una de nopţi.***

Mircea Eliade ilustrează ambele direcţii ale fantasticului românesc impuse de celebrii săi predecesori, realizând o interesantă simbioză între naraţiunea metafizică şi cea mitică. Pentru a reconstitui originala viziune a prozatorului asupra fantasticului şi a miturilor, ne stau la îndemână mărturisirile, interviurile şi însemnările de jurnal ale acestuia. Mai mult, parcurgerea operei ştiinţifice a scriitorului aruncă o nouă lumină asupra creaţiilor sale literare, facilitând relevarea semnificaţiilor camuflate ale acesteia. Ceea ce surprinde la Mircea Eliade, încă din copilărie, este imaginaţia debordantă, extraordinara capacitate de autosugestie. Este epoca în care inventarea continuă de noi întâmplări traduce

nevoia existenţială a ieşirii din cotidianul cenuşiu şi previzibil. De aici până la conştientizarea faptului că, sub puterea inspiraţiei, poate să scrie la fel de uşor ca şi cum ar urmări evenimentele imaginate pe ecranul său interior nu mai este decât un pas. Asemenea vise în starea de veghe vor constitui mai târziu o modalitate de a scăpa de ceea ce autorul numeşte ***teroarea istoriei,*** dar felul lor de a se manifesta concentrează în sine şi tehnica de creaţie a scriitorului. Acesta ştie că scrisul reclamă o stare de beatitudine (similară cu celebra inspiraţie romantică), fără de care experienţa eşuează. în nevoia interioară de reverie - întreţinută şi de lecturile extrem de prolifice (elevul Eliade ajunge să citească, la

un moment dat, o carte de Balzac pe zi!) - trebuie căutate explicaţiile stabilei propensiuni către fantastic de care dă dovadă scriitorul pe tot parcursul existenţei sale. După cum putem afla din ***Memoriile*** lui Mircea Eliade, prima sa naraţiune fantastică este o compunere şcolară de vreo douăzeci de pagini dedicată primăverii. Adolescentul încearcă pe parcursul redactării o bucurie nouă, stranie, necunoscută anterior, actul creaţiei facilitând pătrunderea într-un univers inedit. Povestirea aceasta cu personaje inspirate din mitologia populară reprezintă primul
mare succes în arta scrisului şi are o dublă semnificaţie: pe de o parte reuşeşte să schimbe nişte prejudecăţi ale profesorilor faţă de persoana destul de puţin agreată până atunci a elevului Mircea Eliade, pe de altă parte revelează accesul către o lume mirifică, cea a imaginarului. Tânărul ucenic în arta scrisului găseşte în sfârşit „cheia" care îi permite pătrunderea în universul literaturii, această cheie fiind ***inspiraţia.*** Urmează o muncă acerbă, ce are drept consecinţă redactarea unor noi naraţiuni fantastice. Sunt lucrări ce pregătesc debutul literar, care are loc în anul 1921 în „Ziarul Ştiinţelor Populare". Intitulată ***Cum am găsit piatra filozofală,***[3] naraţiunea câştigă un concurs consacrat elevilor de liceu, concurs la care se cerea tratarea literară a unui subiect ştiinţific. Povestirea dezbate o temă îndrăgită de alchimiştii antici şi medievali, aceea a găsirii formulei magice cu ajutorul căreia se poate fabrica aurul. In centrul naraţiunii se găseşte autorul însuşi care, pasionat în acel timp de chimie, adoarme în micul său laborator, dobândind acces prin intermediul visului la o lume fabuloasă. Un personaj straniu îl întâmpină în sfera imaginarului şi îl asigură de posibilitatea găsirii Pietrei Filosofale. Misteriosul necunoscut se transformă într-un iniţiator,

experienţa reuşeşte, substanţele amestecate potrivit unei formule magice se transformă sub ochii uimiţi ai autorului în aur, dar, cuprins de emoţie, acesta răstoarnă creuzetul conţinând mult râvnitul minereu. Zgomotul îl trezeşte, dar ambiguitatea textului se menţine deoarece, deşi a rămas singur în laborator, lângă creuzetul răsturnat se găseşte un bulgăre de aur (dovadă a realităţii experienţei onirice!) care, la o cercetare mai atentă, se dovedeşte a fi pirită.[4] Proiecţia în vis, întreţinerea deliberată a ambiguităţii dintre planurile narative - elemente specifice ţinând de recuzita fantasticului - anunţă, în germene, pe viitorul maestru al speciei. Naraţiunea este extrem de importantă deoarece, fiind prima creaţie literară publicată de către Mircea Eliade, ea îl face să dobândească conştiinţa faptului că a devenit un scriitor în adevăratul înţeles al cuvântului.

Inspiraţia adolescentului teribil se dezlănţuie în actul scriiturii. Astfel, între 1921 şi 1923, mai multe caiete sunt umplute cu un roman hibrid, în care umorul se împleteşte cu fantasticul, iar aventura cu preocupările entomologice. Este vorba de ***Minunata călătorie a celor cinci cărăbuşi în ţara furnicilor roşii,*** o *„microgeografie imaginară"* scrisă din perspectiva inedită a

cărăbuşului, pentru care dimensiunile obiectelor sunt cu totul altele decât cele omeneşti, ba mai mult, acelaşi obiect este văzut uneori din puncte de vedere diferite (de pe sol şi din zbor). Tot de anii de liceu ţine şi un alt proiect, extrem de ambiţios prin dimensiunile lui „ciclopice", intitulat ***Memoriile unui soldat de plumb.*** Cartea, a cărei redactare ţine mai mult de doi ani, trebuia să constituie un fel de ***Legendă a secolelor*** şi ar fi urmat să înglobeze *„nu numai istoria universală, ci întreaga istorie a Cosmosului, de la începuturile galaxiei noastre la alcătuirea Pământului, la originea vieţii şi la apariţia omului".* Această povestire fantastică este spusă de către un soldat de plumb, care a avut ocazia să asiste, în calitate de martor veridic, la câteva evenimente decisive din istoria umanităţii. Opera rămâne însă neterminată din cauza declanşării unei acute crize existenţiale, datorate vârstei puberale.

Propensiunea pentru imaginar este întreţinută şi de lecturile impresionante ale tânărului scriitor, lecturi printre care la loc de cinste se găseşte opera lui Balzac. Cărţile acestuia sunt pur şi simplu devorate, dar nu marile romane realiste, ci naraţiunile fantastice ca ***Serafita*** şi ***Pielea de sagri*** sau unele nuvele mai puţin cunoscute precum

Viaţa martirilor sau ***Proscrişii.*** Adolescentul fascinat de cultură vede în marele model francez pe prozatorul care nu numai că a reuşit să facă concurenţă stării civile, dar care are şi alte merite, precum introducerea temei androginului în literatura modernă sau crearea unei adevărate mitologii, aceea a omului de acţiune. Mai târziu, între 1926 şi 1927, când îl traduce şi scrie mai multe articole despre Giovanni Papini, prozatorul în devenire este atras în special de nuvelele fantastice ale acestuia.

Fantasticul rămâne o preocupare constantă a lui Mircea Eliade şi, tot în această perioadă de ucenicie, publică mai multe *„schiţe fantastice, cu personaje stranii, cu întâmplări neverosimile"*^ Este vorba de creaţii îngropate printre paginile publicaţiilor interbelice, dintre care una, apărută în revista ***Sinteza,*** dezvoltă complexul urâţeniei.
Descoperirea Indiei (1928-1931) reprezintă o experienţă decisivă atât pentru omul de ştiinţă cât şi pentru prozator, permiţând accesul către un univers spiritual exotic pentru un european, către un tărâm fantastic prin excelenţă. Vegetaţia luxuriantă, mitologia proprie a acestei lumi insolite constituie surse inepuizabile pentru scriitor, concretizate în naraţiuni precum *Isabel şi apele*

diavolului, Maitreyi, Secretul doctorului Honigberger, Nopţi la Serampore, în jurnalul indian intitulat ***Şantier,*** dar şi în lucrări precum ***India*** sau cele despre yoga. Fascinaţia pe care autorul a resimţit-o pătrunzând în miraculoasa lume a Indiei a încercat să o redea şi în nuvelele sale, reacţie oarecum paralelă cu aceea a cititorului ce parcurge aceste opere şi care este vrăjit, la rândul lui, de contactul cu fascinantul univers bengalez.
Isabel şi apele diavolului [6](1930) se bazează pe o experienţă trăită şi exprimă o acută nevoie de autenticitate. Ca de obicei, subiectul romanului se clarifică pe parcursul redactării, proiectând în sferele imaginarului o serie de date reale precum călătoria scriitorului în India de Sud, imobilul în care a locuit la Calcutta, prietenia cu locatarele pensiunii conduse de Mrs. Perris etc. Ceea ce îl determină pe scriitor să se apuce de redactarea cărţii este aspiraţia secretă către inovaţie, dorinţa de a inventa un stil „nou" şi „tragic". Actul scriiturii îl transpune pe prozator într-o ***stare secundă,*** asemănătoare cu refugiul în imaginar trăit în copilărie. în acest text axat pe dezbaterea unor concepte precum cel de ***păcat*** **şi** cel de ***sterilitate,*** autorul retrăieşte, prin intermediul fanteziei

creatoare, experienţa sa indiană. Personajul! principal este un dublu al lui Mircea Eliade (ceea; ce amplifică ideea de autenticitate), care vine în; India pentru a studia arta asiatică. Insolitul roman 1 nonconvenţional marchează debutul editorial al | prozatorului, debut care are loc în 1930, când autorul era încă departe de ţară. Relatarea se I dovedeşte importantă prin faptul că impune o serie j de tehnici narative specifice literaturii fantastice şi prefigurează câteva din temele majore ale creaţiei scriitorului.
Tot de anii petrecuţi în India ţine şi geneza romanului *Lumina ce se stinge* (1934). Cartea a suscitat reacţii vehemente, fiind considerată un veritabil eşec, cu toate că - fapt remarcat încă în epocă - Eliade este unul din primii scriitori români care folosesc monologul interior şi la care se resimte influenţa unui remarcabil înnoitor al romanului secolului XX, James Joyce. Strania *„dramă europeană"* scrisă în India se întemeiază pe interferenţa celor două culturi, Experienţa ezoterică trăită într-o bibliotecă de către Cesare, eroul central al naraţiunii, are la bază confruntarea dintre mai multe concepţii filosofice şi este urmată de schimbarea destinului personajului care, asemenea celor mai mulţi dintre protagoniştii lui

Mircea Eliade, devine un căutător de semnificaţii. Chiar dacă din punct de vedere estetic nu se ridică la cote valorice deosebite, romanul lui Mircea Eliade are meritul de a deschide o cale nouă în proza românească şi de a propune un conflict mai puţin întâlnit până atunci.
Am insistat asupra *perioadei de ucenicie* a iui Mircea Eiiade în literatura fantastică pentru a releva faptul că, odată stângăciile începutului depăşite, autorul devine creatorul unei teorii originale despre fantastic, bazată pe *camuflarea sacrului în profan* sau, altfel spus, pe teoria *irecognoscibilităţii miracolului.* Chiar dacă acest lucru nu se poate observa în toate scrierile de tinereţe, fenomenul se conştientizează o dată cu evoluţia scriitorului, devenind o constantă a operelor de maturitate. Mircea Eliade şi-a exprimat în numeroase rânduri crezul artistic despre literatura fantastică, chiar dacă unele din confesiunile sale se suprapun, reluând sau nuanţând idei exprimate deja anterior. înainte de toate, trebuie să menţionăm optimismul scriitorului vizavi de viitorul speciei, optimism justificat prin faptul că romanul „clasic" (realist sau psihologic) şi-a epuizat valenţele, a devenit transparent şi previzibil şi, prin aceasta, nu mai

poate capta interesul cititorilor. Un alt motiv cari explică interesul constant pentru fantastic est faptul

că acesta îi poate reda omului modern gustul pentru semnificaţiile ascunse. Facilitând accesul către o serie de lumi necunoscute, literatura fantastică dobândeşte o misterioasă putere de atracţie, lectura devenind o antrenantă aventură a spiritului. Am putea adăuga faptul că este vorba de cititorul rafinat, contemporan cu timpul său, bun cunoscător al experienţelor estetice ale secolului XX.

Permanentul interes pentru sensurile ascunse ale lucrurilor ne determină să considerăm cu cea mai mare atenţie mărturisirile prozatorului privind concepţia sa despre literatura fantastică, cu atât mai mult cu cât interviurile şi notaţiile de jurnal dezvăluie, de regulă, aspecte inedite sau insuficient discutate ale operei. Ideea de la care porneşte Mircea Eliade este aceea că evoluţia ştiinţelor pozitive a dus, în mod treptat, la desacralîzarea aproape totală a lumii, fapt ce explică dificultatea decodificării sacrului în banalitatea înconjurătoare. Din această perspectivă, teologia *„morţii lui Dumnezeu"* dobândeşte semnificaţii extreme în ochii filosofului deoarece *„este singura creaţie religioasă a lumii occidentale moderne".* Ea

demonstrează ultimul grad al desacralizării, *„ilustrează camuflajul desăvârşit al «sacrului» sau, mai bine zis, identificarea lui cu «profanul»".'* Dispărând de mai multe secole din Europa, *„tradiţiile iniţiatice"* nu supravieţuiesc decât camuflate în sferele unor universuri imaginare precum creaţiile literare şi artistice, sferă unde Mircea Eliade găseşte spaţiu suficient pentru a dezbate ceea ce el numeşte ***dialectica disimulării sacrului în profan.*** Trăind într-o lume golită de orice semnificaţii transistorice, omul contemporan suferă dramele provocate de istorie fără să le găsească o semnificaţie ultimă (drame considerate în societăţile tradiţionale nişte „încercări" ce se abat periodic fie asupra individului, fie asuy.ra comunităţii) sau, altfel spus, suferă de „teroarea istoriei". *„în nuvelele mele, încerc întotdeauna să camuflez fantasticul în cotidian",* spune Mircea Eliade, adăugând apoi că *„transistoricul este camuflat de istoric, şi extraordinarul, de obişnuit"?* Potrivit acestei concepţii, realitatea este banală doar în aparenţă, cotidianul ascunzând altceva, un sens mult mai profund. Pentru autorul ***Şarpelui,*** lumea este un camuflaj, e plină de taine şi de semne ce trebuie decriptate. Iată pentru ce optimismul scriitorului vizând viitorul genului pare justificat,

în antiteză cu unii comentatori precum Roger Caillois sau Michel Butor, care înclină să creadă faptul că locul fantasticului va fi preluat, în mod treptat, de literatura S. F.

Atitudinea lui Mircea Eliade în faţa misterului este asemănătoare cu aceea a lui Lucian Blaga. Pentru autorul *Poemelor* ***luminii,*** existenţa este profund misterioasă şi nu poate fi cunoscută cu ajutorul gândirii logice. Arta, religia şi filosof ia reprezintă nişte modalităţi prin intermediul cărora omul încearcă să revele misterul, dar *censura transcendentă* instaurată de *Marele Anonim* împiedică dezvăluirea semnificaţiilor ultime. Blaga face distincţie între o *cunoaştere paradisiacă,* prin care misterul este parţial redus cu ajutorul gândirii logice, şi o *cunoaştere luciferică,* prin care misterul lumii este sporit cu ajutorul imaginaţiei poetice. Spre deosebire de *cunoaşterea paradisiacă* ce îşi este sieşi suficientă, *„obiectul cunoaşterii luciferice e întotdeauna un «mister» care de o parte se arată prin semnele sale şi de altă parte se ascunde după semnele sale".*[9] Amplu teoretizată în ***Trilogia cunoaşterii,*** ideea amplificării marilor taine prin asumarea *cunoaşterii luciferice* este exprimată metaforic şi în poemul programatic intitulat *Eu* ***nu strivesc corola de minuni a lumii.***

Surprins el însuşi de fervoarea cu care îşi reia periodic reflecţiile despre *„camuflarea sacrului în profan"* cu scopul de a-şi preciza cât mai exact opiniile, Mircea Eliade îşi dă seama că o asemenea obsesie trebuie să aibă semnificaţii mai adânci. Este vorba de faptul că *„această dialectică a camuflajului este mult mai cuprinzătoare şi mai profundă decât am prezentat-o până acum. «Misterul camuflajului» fundează o întreagă metafizică, şi anume «misterul» condiţiei umane. In fond, problema camuflajului mă obsedează pentru că nu mă hotărăsc s-o adâncesc, adică s-o prezint sistematic şi s-o discut pe planul care îi este propriu, cel al meditaţiei filozofice".*[10] Teoria camuflării sacrului în profan este decisivă pentru întreaga creaţie a lui Mircea Eliade. Cu ea autorul se vede confruntat atât în studiile sale dedicate miturilor, cât şi în operele sale literare, alcătuind un adevărat liant între cele două sectoare aflate într-o aparentă dihotomie. Importanţa acordată problemei explică frecventele reveniri asupra ei atât în notaţiile din ***Jurnal,*** cât şi în observaţiile din ***Memorii.*** Pentru a facilita dezvăluirea fantasticului în realitatea cotidiană, scriitorul îşi concepe naraţiunile pe mai multe planuri, creând nişte universuri paralele dominate de legi diferite ale spaţiului şi ale timpului. Pentru

a fi mai bine înţeles, Mircea Eliade recurge la compararea literaturii fantastice cu efectele descoperirii unei noi axiome: *„în toate povestirile mele, naraţiunea se desfăşoară pe mai multe planuri, ca să dezvăluie în mod progresiv «fantasticul» ascuns în banalitatea cotidiană. Aşa cum o nouă axiomă revelează o structură a realului, necunoscută până atunci - altfel spus, instaurează o lume nouă -, literatura fantastică dezvăluie, sau mai degrabă creează universuri paralele. Nu este vorba de o evaziune, cum o cred unii filozofi istoricişti; deoarece creaţia - pe toate planurile şi în toate sensurile cuvântului - este trăsătura specifică a condiţiei umane".*[11] Pornindu-se de la un asemenea crez literar, devine firesc faptul că eroii lui Mircea Eliade vor fi preocupaţi în permanenţă de descoperirea unor semnificaţii profunde, inaccesibile oamenilor de rând. Acesta este motivul pentru care naraţiunile prozatorului pot fi privite ca o lungă iniţiere a unor personaje cu vădite preocupări de factură spirituală. Pe parcursul formării lor, personajelor li se fac diferite semne, în măsură să le călăuzească spre revelaţia misterului. Excepţie fac doar anti-eroii, indivizii mediocri care nu sunt capabili să facă faţă unor situaţii neobişnuite şi al căror acces la sacru rămâne interzis.

Dar problema irecognoscibilităţii miracolului a fost abordată nu numai de memorialistul, ci şi de eseistul Mircea Eliade. Rămân semnificative, sub acest aspect, observaţiile din eseul ***Despre miracol şi întâmplare,*** inclus în volumul ***Oceanografie*** (1934), dar putem aminti, la fel de bine, şi meditaţiile reunite în volumul ***Solilocvii*** (1932). Abordând problema *fenomenologiei miracolului,*[12] Eliade constată faptul că, dacă în antichitate acesta era echivalat cu ***contrastul,*** miracolul modern este ***contactul,*** adică *„simpla alăturare de fapte, nu numaidecât opoziţia lor, dramatică, relevantă. Miracolul - adică* ***întâmplarea,*** *venirea împreună a unor lucruri care ar fi putut rămâne izolate pe vecie".* Tânărul istoric al religiilor remarcă faptul că problemele trebuie să fie puse altfel. El vorbeşte de esenţa unui miracol cotidian, care poate face să se înţeleagă *„posibilităţile unei noi apologetici, a unei noi demonstraţii a lui Dumnezeu".* Problema esenţială este aceea a *recunoaşterii sacrului camuflat în cotidian: „Căci, nimeni nu ne poate dovedi că Dumnezeu, sau zeii, nu intervin zilnic în viaţa noastră. E posibil, e probabil, că Dumnezeu ni se arată* ***necontenit.*** *Dar cum vreţi să-l vedem şi noi, să-l* ***recunoaştem?*** *Dumnezeu nu e obligat să ia*

forma pe care io acordăm noi". Vorbind de pretinsa absenţă a misterului din cotidian, Eliade remarcă faptul că acesta nu se revelează întotdeauna potrivit orizontului de aşteptare al individului. Cu alte cuvinte, concepţia noastră asupra misterului nu coincide întotdeauna cu adevărata substanţă a misterului. Toate demonstraţiile contra existenţei lui Dumnezeu, a îngerilor, a miracolelor în general i se par eseistului absurde deoarece ele pornesc de la un punct de vedere fals: *„absenţa lui Dumnezeu din lume, absenţa miracolului din istorie".* Aceasta deoarece este vorba doar de *„absenţa lui Dumnezeu de acolo unde* ***l-am fi aşteptat noi,*** *despre absenţa miracolului aşa* ***cum ni l-am închipuit noi". Or,*** în viziunea eseistului, aceasta nu este acelaşi lucru. Eliade remarcă schimbarea care s-a produs o dată cu apariţia creştinismului: *„Creştinismul, făcând pe Hristos fiu de om, a îmbibat miracolul şi caritatea în omenire într-un grad mult mai mare ca înainte, când zeii erau* ***altceva*** *decât oamenii. (De aceea se poate spune, foarte logic, foarte ştiinţific, că de la Hristos încoace substanţa întregii istorii s-a schimbat). Acum, Hristos fiind Şi om, minunile se fac sub chipul oamenilor, în fiecare zi. înainte de Hristos minunea mai putea fi taumaturgă, excepţională, dramatică. De-aiunei ea este umană - adică incognoscibilă"',*

Deosebirea dintre miracol şi un eveniment obişnuit, explicabil, este văzută în faptul că miracolul *nu poate fi deosebit.* In viziunea lui Eliade, irecognoscibilul este forma perfectă de revelaţie divină. Aceasta deoarece *„divinitatea nu se mai* ***manifestă,*** *nu se mai realizează prin contrast, ci activează direct în umanitate, prin contact, prin venirea laolaltă".* Din această perspectivă, şi întâmplarea va dobândi o altă dimensiune. Pornindu-se de la supoziţia că miracolul este un fenomen irecognoscibil, adică în aparenţă obişnuit, atunci toate faptele banale, cotidiene pot dobândi o semnificaţie aparte, deoarece *„în oricare din ele poate fi o intervenţie iraţională, divină".* Mircea Eliade mai observă un paradox al miracolului creştin, care, pornind de la intervenţia lui Iisus în istorie, constă în întoarcerea

la realism, la cotidian. Este vorba de *„o concepţie antimistică a miracolului, căci se delimitează foarte strict de experienţa religioasă, adică experimentarea pe căi excepţionale a miracolului".* Dumnezeu nu se laşă cunoscut doar pe calea gravă şi plină de obstacole a experienţei mistice, ci şi pe calea irecognoscibilităţii. Spre deosebire de alte forme ale cunoaşterii divinităţii cum ar fi contemplaţia, mistica, extazul, cunoaşterea de toate zilele se transformă în re-

cunoaştere. *„Miracolul ne conduce fără ştirea şi fără vrerea noastră"* - sună concluzia lui Mircea Eliade. Unul din comentatorii avizaţi ai operei lui Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu, el însuşi un remarcabil istoric al religiilor, citeşte în acest eseu paradoxul creştinismului ca religie a istoriei, un paradox extins *„la întreaga situaţie a omului modern, definibil ca produs cultural al creştinismului".*[13] Exegetul remarcă faptul că, în operele literare ale autorului ***Nopţii de Sânziene,*** nu există nici o deosebire între „miracol" şi „fapt ordinar", aceasta deoarece miracolul se află camuflat în cotidian: *„Irecognoscibilitatea miracolului echivalează cu a spune că el ia aparenţele cele mai nesemnificative. Ca şi* **lapis-ul** *alchimiştilor, este aurul care zace în noroi, este ceva «vilis, exilis», de căutat «in stercore», în materia cea mai amorfă ".*[14] Culianu ne avertizează că ideea irecognoscibilităţii lui Dumnezeu în lume nu este înţeleasă de Mircea Eliade în. sens hegelian sau nietzschean (de *„moarte a lui Dumnezeu"* sau de Dumnezeu care *„se sacrifică, se oferă distrugerii"),* ci este vorba mai degrabă de *„ecoul paradoxului budist al prezenţei-absenţă, ale cărui fundamente logice sunt puse în scrierile lui Nâgărjuna".*[15] Comentariul dedicat unor posibile modele are meritul de a releva originalitatea teoriei scriitorului

român despre a fi prezent fără să te faci cunoscut: *„Există o mare diferenţă între ceea ce nu se cunoaşte* ***pentru că nu (mai) e,*** *şi ceea ce nu se cunoaşte pentru că nu se poate cunoaşte, nu se manifestă".*[16] Pentru a vedea cum are loc transpunerea în operă a teoriei consacrate irecognoscibilităţii miracolului, e bine să reproducem o scurtă observaţie din jurnalul scriitorului, datată 24 iunie 1963. Este vorba de discuţia purtată de Mircea Eliade cu unul din studenţii săi: *„Stăm totuşi de vorbă despre concepţia mea asupra fantasticului în literatură. îi spun că această concepţie îşi are rădăcinile în teoria mea despre «irecognoscibilitatea miracolului» - sau, în general, în credinţa mea că după întrupare, «transcendentul» se camuflează în lume, sau în istorie, şi astfel devine «irecognoscibil». în* ***Şarpele,*** *o atmosferă banală şi personaje mediocre se transfigurează treptat. Ceea ce venea de «dincolo», ca şi toate imaginile paradisiace de la sfârşitul povestirii - erau deja* **acolo** *de la început, dar camuflate în banalitatea de toate zilele şi, ca atare, incognoscibile".*[1'] în fragmentul reprodus mai sus am asistat la o ilustrare a felului în care înţelege Mircea Eliade transpunerea în creaţia literară a teoriei sale despre ***irecognoscibilitatea miracolului.*** Exemplificarea metodei are loc prin

evocarea naraţiunii ***Şarpele,*** una din cele m. reuşite creaţii ale scriitorului, dar am putea amin la fel de bine orice altă povestire, nuvelă sau roma fantastic. Autorul este de părere că, dac-*„fantasticul, sau supranaturalul, sau supraistoricul ne este cumva accesibil, nu-l putem întâlni decât camuflat în banal, Aşa cum credeam în irecognoscibilitatea miracolului (tocmai pentru că de la întrupare încoace miracolul era camuflat în evenimente şi personaje* **aparent** *profane), tot aşa credeam în necesitatea, de ordin dialectic, a camuflării «excepţionalului» în banal şi al transistoricului în evenimentele istorice"*™ însuşi procesul desacralizării lumii este motivat prin incapacitatea omului contemporan de a sesiza misterul camuflării sacrului în profan. Asemenea unui filosof existenţialist, Mircea Eliade ridică problema condiţiei umane prin intermediul unor personaje care încearcă să descopere, în realitatea cenuşie şi opacă a unei umile existenţe cotidiene, adevăratele semnificaţii ale destinului lor. Decodificarea mesajului ezoteric al întâmplărilor poate fi asemănată cu gestul smulgerii unei măşti sau cu ruperea vălului ce ascunde drumul către nişte înţelesuri adânci.
Consideraţii asemănătoare asupra camuflării misterelor în realitatea imediată revin şi în cazul microromanului ***Pe strada Mântuleasa...*** Desacralizarea devine însă totală în cazul naraţiunii *Adio!,* prin proclamarea morţii lui Dumnezeu. Am putea spune că asistăm la o camuflare perfectă a

„sacrului" sau, după cum afirmă însuşi scriitorul, la identificarea lui cu „profanul". în concepţia scriitorului, orice eveniment, fie el oricât de banal, poate avea o semnificaţie ascunsă, imperceptibilă la prima vedere, dar decodificabilă printr-un lung proces de iniţiere. Aceasta este cauza îndelungatelor investigaţii pe care le întreprind personajele lui Mircea Eliade, fiind suficient să ne reamintim, în acest sens, de expediţiile copiilor de pe strada Mânt \leasa porniţi în descifrarea unor semne misterioase. Camuflarea unor semnificaţii adânci în realitatea cotidiană stă şi la baza impunătorului roman ***Noaptea de Sânziene*** c. re, în ciuda afirmaţiilor scriitorului, nu este doar un roman tradiţional în genul marilor arhitecturi epice ale secolului al XIX4ea. Diferenţele sunt furnizate mai ales de încărcătura simbolică şi metafizică a naraţiunii, de camuflarea unor semnificaţii adânci, vizând cu predilecţie dimensiunile condiţiei umane. Deşi Eliade îşi manifestă dorinţa de a scrie un

roman realist tradiţional, modelul fiind celebra carte a lui Tolstoi, ***Război şi pace,*** valoarea romanului ***Noaptea de Sânziene*** nu constă atât în fresca socială realizată, cât mai ales în dimensiunea filosofică a lucrării. De altfel, scriitorul însuşi recunoaşte mai târziu în jurnalul său deplasarea accentului de la fresca socială la diferitele concepţii asupra timpului exprimate de către personaje.[19]

Una din obsesiile fundamentale ale creaţiei lui Mircea Eliade este problema posibilităţii ieşirii din timp. Ceea ce deosebeşte însă în mod profund proza fantastică a scriitorului român de fantasticul de tip occidental este *dimensiunea ei filosofică.* Dacă în literatura apuseană accentul este pus pe ruptura provocată de o întâmplare insolită, în măsură să perturbe ritmul obişnuit al existenţei (adică pe tehnica ordine, eveniment insolit, revenirea la ordine), la scriitorul român centrul interesului se deplasează înspre investigaţia psihologică, înspre meditaţia filosofică asupra marilor probleme ale existenţei. Trebuie să o spunem de la început că Eliade crede în posibilitatea omului de a „boicota istoria", de a ieşi din Timpul-Moarte, acest fenomen găsindu-şi ilustrarea deplină în scrierile sale. „ *Cred în realitatea experienţelor care ne fac «să ieşim din*

timp» şi «să ieşim din spaţiu»"[20], mărturiseşte prozatorul, exemplificând această idee cu referiri la naraţiuni precum ***Nopţi la Serampore*** şi ***Secretul doctorului Honigberger.*** Deosebit de interesant se dovedeşte însă modul în care scriitorul abordează în operele sale problema timpului, cititorul parcurgând o naraţiune labirintică ce se desfăşoară pe mai multe planuri şi căreia, în aparenţă, i se potrivesc mai multe chei de lectură ce clarifică misterul. Există la Mircea Eliade o plăcere borgesiană de a-1 rătăci pe cititor, de a-1 purta pe mai multe căi posibile, menţinând astfel ambiguitatea textului. Scopul este acela de a se realiza o scriere de factură experimentală, ce se abate de la tradiţia naraţiunilor previzibile, în genul celor redactate în secolul al XlX-lea sub auspiciile realismului tradiţional. Lectura presupune, în felul acesta, participarea intensă a cititorului şi se transformă într-un fascinant proces iniţiatic, într-un autentic eveniment al cunoaşterii. Obsesia timpului şi cultivarea unor naraţiuni labirintice sunt cele două trăsături semnificative care apropie proza fantastică a lui Mircea Eliade de cea a argentinianului Jorge Luis Borges.

Dincolo de teoria irecognoscibilităţii miracolului (chiar dacă misterele sunt şi aici camuflate în cotidian), unele povestiri ale lui Mircea Eliade sunt fantastice pentru că evocă o lume care este ea însăşi fantastică. Este vorba de faimoasa ***descoperire a Indiei,*** adevărată ţară a miracolelor pentru un european. Parcurgând o serie de creaţii precum ***Isabel şi apele diavolului, Secretul doctorului Honigberger, Nopţi la Serampore*** sau ***Maitreyi,*** rămânem surprinşi de noutatea lumii pe care o introduce pentru prima oară în literatura română Mircea Eliade. în ciuda existenţei unor traduceri, Eliade este cel care le dezvăluie cititorilor români lumea cu infinite semnificaţii a spiritualităţii indiene, şi aceasta nu numai prin intermediul lucrărilor de imaginaţie, ci şi prin operele sale filosofice. într-adevăr, yoga îi oferă scriitorului un răspuns concret la una din marile sale întrebări, posibilitatea ieşirii din lumea concretă, adică o modalitate de a înfrunta timpul-destin. Gândirea indiană este şocantă deoarece diferă în mare măsură de cea europeană. Mircea Eliade atrage atenţia asupra faptului că, de la ultima generaţie de filosofi, conştiinţa europeană se defineşte prin referire la problema ***temporalităţii*** şi cea a ***istoricităţii.*** Omul este

văzut în relaţie cu factorii care îl condiţionează: fiziologie, ereditate, mediu social, ideologie şi, mai ales, momentul istoric în care îşi duce existenţa. Dacă pentru gândirea occidentală omul este în mod esenţial o fiinţă determinată temporal şi istoric, filosofia indiană îşi pune o problemă neglijată de gândirea europeană, şi anume aceea a posibilităţii decondiţionării fiinţei. Chiar dacă întrebările puse sunt aceleaşi sau asemănătoare, cele două tipuri de gândire oferă răspunsuri diferite. Lecţia Indiei constă în soluţiile pe care le furnizează angoasei provocate de conştiinţa temporalităţii, a efemerităţii. *„Cucerirea acestei libertăţi absolute, a perfectei spontaneităţi constituie scopul tuturor filozofiilor şi al tuturor tehnicilor mistice indiene"* [21] şi ea a fost asigurată mai ales prin una din multiplele forme de yoga. Termenul ***yoga*** - arată Mircea Eliade - desemnează atât o ***tehnică de asceză,*** cât şi o ***metodă de meditaţie,*** latura practică fiind dublată de cea iniţiatică. Eliberarea înseamnă renunţarea la un anumit mod de existenţă, moartea ritualică fiind urmată de transcenderea condiţiei umane prin renaşterea la o modalitate de existenţă lipsită de condiţionări. Ca sursă a unui şir nesfârşit de suferinţe, solidaritatea omului cu universul este dispreţuită,

apărând nostalgia existenţei duse dincolo de temporalitate şi de devenire.

Consemnate într-o manieră extrem de concentrată şi nu expuse în mod sistematic ca în cărţile despre yoga, idei similare pot fi întâlnite şi în jurnalul scriitorului. Comentând, de exemplu, o afirmaţie din ***Mahâbhârata,*** Mircea Eliade observă că noţiunile de ***virtute*** şi de ***păcat*** există numai pentru oameni, ele fiind necunoscute atât pentru animale cât şi pentru zei sau demoni. Pornind de aici, scriitorul dezbate problema condiţiei umane în filosofia indiană, remarcând faptul că, în gândirea hindusă, ***perfecţiunea*** la care aspiră omul nu are nimic de-a face cu propria sa condiţie: *„Numai în măsura în care condiţia umană poate fi anulată, sau depăşită - între alte mijloace graţie tehnicilor yoga, experienţei mistice, filosofiei sau ascezei, haşişului sau practicilor orgiace - se poate atinge această stare paradoxală de* ***libertate absolută,*** *care este scopul spiritualităţii indiene. Dar depăşirea condiţiei umane implică de asemenea realizarea unei modalităţi existenţiale unde binele şi răul - «virtutea şi păcatul» - pierd orice semnificaţie sau dobândesc în mod tacit aceeaşi valoare".* [22]

Cu toate acestea, şi în creaţiile dedicate Indiei (mai puţin în *Maitreyi,* care rămâne o fascinantă poveste de dragoste) se manifestă aceeaşi teorie *a „irecognoscibilităţii miracolului".* în aceasta vede autorul unitatea scrierilor sale, indiferent dacă este vorba de operele literare sau de cele cu caracter ştiinţific. Scriitorul mărturiseşte că, de mic copil, a fost atras de imposibilitatea recognoscibilităţii imediate a miracolului, de simbolismul ascuns dincolo de lucrurile aparent banale. De altfel, exemplul pe care îl oferă Eliade este în măsură să ilustreze perfect creaţiile sale fantastice căci, la fel ca în basme, aventurile prin care trec eroii săi reprezintă o lungă iniţiere, asemănătoare cu cea a lui Făt-Frumos. Hai mult, condiţia eroului din basmele noastre j,.~pulare este mult mai tragică deoarece orice greşeală îl poate costa viaţa. Ceea ce trezeşte însă atenţia lui Mircea Eliade este episodul în care Făt-Frumos este pus să recunoască singurul măr de aur dintr-un grup de doisprezece, unde celelalte ***par*** numai de aur. Există deci o camuflare perfectă a sacrului în profan, acesta fiind misterul ce 1-a pasionat pe Mircea Eliade şi în istoria religiilor. Dar să-i dăm cuvântul scriitorului, care mărturiseşte următoarele: *„Sacrul şi suprafirescul sunt aşa de amestecate în realitatea profană*

încât nu se disting. Prezenţa unei sacralităţi irecognoscibile în realitatea profană, acesta este elementul de unitate al scrisului meu. Filosofia mea reprezintă omul treaz din mine, literatura reprezintă în plus universul meu imaginar, oniric, la fel de «real» şi el, pentru că de-acolo vine atâta viaţă reală". [23] Confesiunea reţine atenţia şi prin ideea că fantezia are capacitatea de a concura realitatea, de a crea o lume la fel de vie ca cea obiectivă.

In eseistica sa, Mircea Eliade vorbeşte de nevoia omului de a-şi transcende condiţia. Visul, arta, magia, dansul, dragostea şi mistica traduc, din unghiuri diferite, acest deziderat al firii omeneşti. Din această perspectivă, arta este definită ca *„o magică transcendere a obiectului",* [2i] în timp ce emoţia estetică exprimă tocmai bucuria faptului că artistul a reuşit să zdruncine ursita umană tragică. Dacă orice emoţie religioasă revelează dependenţa individului de Dumnezeul care 1-a creat, emoţia artistică exprimă bucuria demiurgică a imitaţiei creaţiei divine, depăşirea limitelor impuse de natura condiţiei

umane. Eliade vorbeşte de *instinctul de ieşire din sine* ce îl caracterizează pe om şi de nevoia acestuia de a-şi depăşi destinul. De aici ar veni şi *„imboldul către participare într-o viaţă supraindividuală, de aici setea*

de experienţă fantastică, de simbol".[25] Scriitorul remarcă însă degradarea omului modern, din existenţa căruia a dispărut dimensiunea simbolică şi fantastică şi care trăieşte într-o totală opacitate metafizică. Solilocviile lui Eliade se extind şi asupra problemei *irecognoscibilităţii miracolului,* notaţiile sale anticipând observaţiile de mai târziu din ***Jurnal:***
„Despre «nevăzutul Dumnezeu». Iisus a spus: nimeni nu l-a văzut. Nu e vorba despre invizibilitatea Lui, ci de **irecognoscibilitate.** *Dumnezeu e astfel încât nu poate fi* **recunoscut** *nicăieri; pentru că El a spus: «Sunt cel care sunt». Acesta e sensul metafizic".*[26]
Fapt semnificativ, pentru Mircea Eliade, manifestarea fantasticului echivalează, în esenţă, cu manifestarea sacrului. De aici importanţa observaţiilor reunite într-un volum cu titlu emblematic, ***Sacrul şi profanul.*** Pornind de la lucrarea de referinţă a lui Rudolf Otto, ***Das Heilige*** (1917), Mircea Eliade elaborează o originală fenomenologie a sacrului, cu repercursiuni semnificative şi asupra operei sale literare. Pentru istoricul religiilor, sacrul şi profanul constituie două modalităţi distincte de a fi în lume. Definit drept ceea ce se opune profanului, sacrul *„se manifestă*

întotdeauna ca o realitate de un cu totul alt ordin decât realităţile «naturale»".[21] Paradoxul limbajului constă în faptul că el trebuie să exprime în termeni împrumutaţi din existenţa profană o realitate ce nu îi este specifică, acel *ganz andere* de care vorbeşte Rudolf Otto. Naraţiuni precum ***Un om mare*** sau ***Adio!*** insistă tocmai pe acest efort de a sugera prin intermediul limbajului ceea ce depăşeşte experienţa naturală a omului. Relevând dihotomia dintre cele două concepte, Eliade precizează că *„omul ia cunoştinţă de sacru pentru că acesta se manifestă, se prezintă ca fiind ceva cu totul diferit de profan",*[28] Pentru a reda manifestarea sacrului, istoricul religiilor propune conceptul de ***hierofanie*** care, aşa cum ne arată şi etimologia lui, exprimă faptul că *„ceva sacru ni se arată".*[29] In viziunea savantului, întreaga istorie a religiilor poate fi considerată o acumulare de hierofanii, de realităţi sacre: *„între cea mai elementară hierofanie, de exemplu manifestarea sacrului într-un obiect oarecare, o piatră sau un copac, şi hierofania supremă care este, pentru creştini, întruparea lui Dumnezeu în Iisus Hristos, nu există deloc soluţie de continuitate. Este, mereu, acelaşi act misterios: manifestarea a ceva «total diferit», a unei realităţi ce nu aparţine lumii noastre, în obiecte care fac parte integrantă*

din lumea noastră, «naturală», «profană»"}[0] Eliade insistă pe paradoxul oricărei hierofanii. Devenind semnul purtător al sacrului, un obiect oarecare dobândeşte alte calităţi, *devine altceva,* fără a înceta să rămână el însuşi deoarece continuă să participe la mediul cosmic înconjurător. Spre deosebire de *„omul arhaic"* care trăieşte în orizontul misterului, omul modern îşi duce existenţa într-un cosmos desacralizat. Or tocmai un asemenea individ areligios este zugrăvit în opera literară a lui Mircea Eliade. Acesta se vede confruntat cu o serie întreagă de hierofanii ale căror semnificaţii trebuie să le decripteze. Dacă pentru *homo religiosus* există întotdeauna o realitate absolută (care transcende lumea profană, dar care se manifestă prin ea), omul modern îşi asurr^ o nouă situaţie existenţială, refuzând sacrul şi devenind subiect şi agent al istoriei. Spaţiul aparent omogen începe dintr-o dată să prezinte o serie de rupturi de nivel, porţi mi calitativ diferite de celelalte. Prozatorul Eliade zugrăveşte experienţa spaţiului, aşa cum este ea trăită de către omul nereligios care refuză sacralitatea şi care se vede confruntat în mod neaşteptat cu diferitele ei forme de manifestare. O experienţă similară este zugrăvită de către scriitor şi în cadrul diferitelor experienţe legate

de timp. Manifestarea sacrului în profan este explicată de Eliade prin faptul că, la orice grad de desacralizare a lumii ar fi ajuns, omul modern nu reuşeşte să abolească în totalitate comportamentul religios. De aici şi următoarea concluzie: *„până şi existenţa cea mai desacralizată păstrează încă urmele unei valorizări religioase a Lumii".*[31] Dar apropierea sacrului nu este anticipată întotdeauna de prezenţa unei hierofanii. De cele mai multe ori ajunge un *semn* purtător de semnificaţie religioasă. In viziunea lui Rudolf Otto, semnele sunt nişte dovezi concrete, nişte manifestări ale autorevelării sensibile a sacrului. Se consideră *semn „tot ceea ce era în stare să stârnească în oameni sentimentul*

sacrului, tot ceea ce era în stare să-l suscite şi să-l facă să erupă".[32] Ca şi în cazul celebrului poem al lui Charles Baudelaire, ***Correspondences,*** existenţa omului se derulează şi în proza lui Mircea Eliade *„prin codri de simboluri",* tot atâtea indicii ce trimit către o lume a esenţelor.

O altă problemă esenţială a creaţiei lui Mircea Eliade este aceea a miturilor, prezente din plin şi în opera literară a savantului. Cercetători precum Georges Dumezil, Claude Levi-Strauss sau Mircea Eliade au analizat originile şi condiţia romanului în raport cu genurile antice nobile, înainte de toate cu epopeea, dar şi cu mitul, considerat o formă primară a oricărei relatări umane. De altfel, în tentativa lui de a defini mitul, autorul ***Sacrului şi profanului*** pune accent tocmai pe actul relatării: *„mitul povesteşte o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al «începuturilor»"?*[3] Paralelismul dintre mit şi relatare (literatură) devine tot mai elocvent pe măsură ce mitul îşi pierde caracterul religios. Din această perspectivă, se poate considera că romanul (naraţiunea) nu este altceva decât un avatar decăzut al mitului, care s-a născut din „extenuarea" (desacralizarea) treptată a acestuia. Georges Dumezil a relevat existenţa unor ***mituri romanţate (DuMythe au roman,*** P. U. F., 1970), a unor „romane" t o se citesc ca o interiorizare şi ca o conştientizare de către individ a ceea ce în mit este dat drept exterior şi asumat în mod colectiv. Acelaşi proces al „extenuării" relatării mitice de-a lungul versiunilor sale succesive îl observă şi Claude Levi-Strauss în ***Mythologiques III(L'origine des matieres de table,*** Pion, 1968). Apropierile dintre funcţiile mitului în societăţile tradiţionale şi creaţia literară l-au preocupat în mod deosebit şi pe Mircea Eliade. Stau mărturie, în acest sens, atât lucrările

ştiinţifice ale autorului, cât şi scrierile sale de factură autobiografică. Astfel, asemănarea esenţială pe care cunoscutul istoric al religiilor o vede între proza sa fantastică şi mitologie constă în faptul că, asemenea miturilor, o astfel de literatură pune un accent deosebit pe actul creaţiei (creaţia însemnând şi revelaţie): *„O **asemenea** literatură fundează propriul ei Univers, întocmai după cum miturile ne dezvăluie fundarea Lumilor, a modurilor de a fi (animal, plantă, om etc.) a instituţiilor, a comportamentelor etc. în acest sens se poate vorbi despre prelungirea mitului în literatură: nu numai pentru că anumite structuri şi Figuri mitologice se regăsesc în universurile imaginare ale literaturii, ci mai ales pentru că în amândouă cazurile e vorba de creaţie, adică de «cearea» (^revelarea) unor lumi paralele".*[34] însăşi nevoia organică de vise pe care o resimte omul societăţilor desacralizate nu reprezintă altceva decât reflexul unei acute nevoi de mitologie, mitul însemnând, înainte de toate, o poveste spusă după toate regulile speciei, chiar dacă pe parcurs el şi-a pierdut caracterul sacru: *„ Ceea ce mă fascinează în aceste experienţe, este nevoia organică pe care o are omul de a «visa», adică de* ***mitologie.*** *(Căci oricare ar fi judecata pe care o ai asupra structurii şi conţinutului viselor,*

*caracterul lor «mitologic» este indubitabil. La nivelul oniric, «mitologia» semnifică **povestire,** adică să vizionezi o secvenţă cu episoade epice sau dramatice, în orice situaţie se pare că omul are nevoie de **a** asista la povestiri, de a le viziona, de a le asculta. Caracterul original al **Epopeii,** De pus în legătură cu tot ceea ce am scris asupra originilor extatice ale poeziei epice)"}*[5] Prin conţinutul ei epic şi/sau dramatic, naraţiunea traduce o ***cerinţă existenţială*** şi anume aceea de a afla mereu noi şi noi istorii, indiferent de genul sau specia literară în care ele se concretizează. Pe de altă parte, opera literară formează un instrument de cunoaştere a lumii, universul ei relevând - asemenea miturilor - o serie de semnificaţii majore vizând condiţia omului în univers. La fel cum omul societăţilor arhaice - notează Eliade în ***Jurnalul*** său - nu poate exista fără mituri, omul modern nu poate trăi fără povestiri exemplare, pentru acesta din urmă naraţiunea reprezentând o *„formulă readaptată conştiinţei moderne a mitului şi mitologiei".*[36] De altfel, în viziunea marelui savant, degradarea şi dispariţia marilor mitologii este cea care deschide calea.spre literatură. Ceea ce mai apropie ***imaginaţia literară*** de ***imaginaţia mitică*** este interesul deosebit acordat relevării

semnificaţiilor. Eliade doreşte să reabiliteze demnitatea metafizică a naraţiunii, ignorată de tradiţia literaturii realiste a secolului al XlX-lea. De altfel, prozatorul consideră ***imaginaţia literară*** drept o prelungire a ***creativităţii mitologice*** şi a ***experienţei onirice.*** Mitul rămâne pentru autorul ***Nopţii de Sânziene*** o matrice epică ce se poate modela şi îmbogăţi la infinit şi care, prin

intermediul procesului artistic, este adaptat la conştiinţa omului contemporan. Un alt element important este acela că, în definiţia pe care Eliade o acordă mitului, putem citi chiar o definiţie a fantasticului, văzut ca o irupere a sacrului în profan: *„în fond, miturile descriu diversele şi uneori dramaticele izbucniri în lume a sacrului (sau a supranaturalului). Tocmai această izbucnire a sacrului* ***fundamentează*** *cu adevărat lumea şi o face aşa cum arată azi".*[31] în convorbirile sale cu Claude-Henri Rocquet, Mircea Eliade revine asupra apropierilor dintre literatură şi mit, nuanţându-şi ideile exprimate anterior. Istoricul religiilor identifică literatura cu o nouă formă de mitologie, mitologia omului modern, care s-a îndepărtat de sacru şi care resimte o puternică nevoie compensatorie de visare. Chiar şi demersurile savantului pot fi considerate nişte tentative de a regăsi

izvoarele uitate ale inspiraţiei literare: „Se *ştie că literatura, orală sau scrisă, este fiica mitologiei şi că a moştenit ceva din funcţiile acesteia: să povestească întâmplări, să povestească ceva* **semnificativ** *ce s-a petrecut în lume. (...) Cred că orice naraţiune, chiar şi aceea a unui fapt cât se poate de comun, prelungeşte marile povestiri relatate de miturile care explică cum a luat fiinţă această lume şi cum a devenit condiţia noastră aşa cum o cunoaştem noi astăzi. Eu cred că interesul nostru pentru naraţiune face parte din modul nostru de a fi în lume. Ea răspunde nevoii noastre de a auzi ceea ce s-a întâmplat, ceea ce au înfăptuit oamenii şi ceea ce pot ei să facă: riscurile, aventurile, încercările lor de tot felul. Nu suntem aici ca nişte pietre, nemişcaţi, sau ca nişte flori sau insecte, a căror viaţă e dinari te trasată: suntem fiinţe umane formate din* ***întâmplări.*** *Iar omul nu va renunţa niciodată să asculte povestiri".*[38] în viziunea lui Mircea Eliade, apariţia scrisului nu distruge creativitatea mitică, ba dimpotrivă, creează o nouă mitologie, cea a Cărţii. Considerând că mitul se prelungeşte în actul scrisului, prozatorul, deşi un adept convins al noului în literatură, refuză acele experimente care promovează nihilismul filosofic şi nesemnificativul artistic. Triumful lipsei de semnificaţie ce se manifestă în anumite direcţii-

ale artei moderne îi apare ca o revoltă la adresa esenţei umane, a fi om echivalând tocmai cu relevarea semnificaţiilor, a valorilor autentice.

Dar, în opera sa literară, Mircea Eliade nu se inspiră numai din universul miturilor, ci creează, la rândul lui, o serie de mituri esenţiale cum ar fi mitul patriei sau cel al cetăţii. In lucrarea pe care i-o consacră, Ioan Petru Culianu este de părere că autorul ***Şarpelui*** *„este incontestabil unul din cei mai mari făuritori de mituri din epoca noastră".*[39] La aceasta contribuie din plin atât recursul ia fantastic, cât şi tehnica narativă utilizată. Pe de o parte, scriitorul aspiră la o autenticitate cât mai deplină şi se dezvăluie în literatura sa autobiografică. Pe de altă parte, intervine creatorul de mituri, autorul ludic de enigme, care nu relevă niciodată realităţile ultime, ci se mulţumeşte doar cu sugestia. Textul este dublat întotdeauna de un subtext, iar cititorul trebuie să aibă răbdarea unui hermeneut pornit să decodifice un mesaj cifrat. Relatările au întotdeauna una sau mai multe chei posibile, scriitorul fiind un criptograf care elaborează un mesaj ezoteric şi care nu se sfieşte ca prin demersul său labirintic să îl pună în încurcătură pe cititor. Autorul ***Pergamentului diafan*** consideră că Eliade este un făuritor de

mituri mai ales datorită incapacităţii celorlalţi de a-i descifra povestea, o creaţie situată în mod deliberat *„sub pecetea tainei".* Pornind de la semnificaţiile acordate termenului de vechii greci, Ioan Petru Culianu îl numeşte pe Eliade un „mistagog", adică un maestru, o călăuză. Pe de altă parte, scriitorul se dovedeşte un „mistagog" deoarece *„născoceşte mistere şi-i antrenează şi pe alţii să-l urmeze pe calea* sa".[40] Cu alte cuvinte, el este atât un maestru spiritual, cât şi o călăuză, un iniţiator în ţesătura de mistere create de el însuşi. O asemenea literatură este în măsură să schimbe statutul cititorului. Din această perspectivă, lectorul se transformă într-un veritabil hermeneut ce decriptează semnificaţiile unor semne misterioase, ale unor mesaje ezoterice. Actul hermeneutic spulberă îndoiala, dar semnificaţiile ultime rămân inaccesibile. Mircea Eliade nu este numai un creator modern de texte ci, asemenea lui Jorge Luis Borges, este un producător de mistere. Dacă în scrierile „realiste" drumul către operă devine mai important decât opera însăşi, în naraţiunile fantastice procesul iniţiatic al decriptării continue a misterelor devine mai fascinant decât atingerea semnificaţiilor ultime.

Idei extrem de interesante despre originea mitică a literaturii şi despre funcţia mitologică a lecturii sunt

expuse de către Mircea Eliade şi în lucrarea intitulată ***Mituri, vise şi mistere.***[41] Istoricul religiilor remarcă linia de continuitate ce se manifestă între mit-legendă-epopee şi literatura modernă. Arhetipurile mitice supravieţuiesc într-o oarecare măsură în marile romane de azi, în timp ce probele pe care trebuie să le treacă personajele de roman îşi au modelul în aventurile Eroului mitic. Dintre temele mitice prezente în literatura modernă scriitorul aminteşte următoarele: temele mitice ale Apelor Primordiale, ale Insulei paradisiace, ale Căutării Sfântului Graal, ale iniţierii eroice sau mistice etc. Suprarealismul a contribuit şi el din plin la înmulţirea temelor mitice şi a simbolurilor primordiale, în timp ce literatura populară insistă pe prezentarea luptei exemplare dintre Bine şi Rău. Acelaşi proces de resurecţie a miturilor poate fi observat şi în poezie. Preluând şi continuând mitul, poezia este definită de Mircea Eliade ca o tentativă *„de a **re-crea** limbajul, cu alte cuvinte, de a aboli limbajul curent, cotidian şi de a inventa un nou limbaj personal şi privat, în ultimă instanţă **secret".***[*2] Orice mare poet reface lumea, depăşeşte barierele Spaţiului şi ale Timpului,

întorcându-se astfel la momentul cosmogoniei şi devenind contemporan cu prima zi a Creaţiei. Revenind la problema funcţiei mitologice a lecturii, istoricul religiilor remarcă faptul că aceasta înlocuieşte nu numai literatura orală, ci şi recitarea miturilor în societăţile arhaice. Asemenea spectacolului, actul lecturii înseamnă abolirea duratei profane şi integrarea într-o altă ordine temporală. Ea reprezintă o experienţă ce îl proiectează pe omul modern în afara duratei sale obişnuite şi îl face să trăiască alte istorii. Lectura oferă iluzia stăpânirii timpului şi exprimă o secretă dorinţă de sustragere din faţa destinului, a devenirii implacabile care duce spre moarte.

Revenind la consideraţiile închinate literaturii fantastice, **inspirav.fi** cu predilecţie din mituri şi din credinţele folclorice străvechi, e bine să lămurim de unde provine, în proza lui Mircea Eliade, această obsesie a timpului şi, implicit, asupra condiţiei umane. în ciuda extraordinarelor sale calităţi, omul este o fiinţă tragică deoarece are conştiinţa perisabilităţii şi a istoricităţii sale. Având revelaţia limitelor sale în timp, fiecare artist se găseşte în postura tragică a ciobanului din ***Mioriţa,*** dar are posibilitatea să transforme ameninţarea morţii în act de creaţie. Mircea Eliade

consideră că angoasa resimţită în faţa morţii este un fenomen ce caracterizează existenţa omului modern. Aceasta deoarece, în societăţile tradiţionale, moartea nu este considerată niciodată ca un sfârşit absolut, ci este mai degrabă un ritual de trecere către o altă modalitate de a fi. întreaga operă literară a scriitorului român poate fi socotită ca o permanentă căutare, ca o provocare la adresa destinului implacabil ce încearcă să anihileze orice perspectivă umană. Creaţia se transformă, în felul acesta, în riposta omului perisabil la adresa „terorii istoriei", a marii treceri. Vorbind despre creatorii de mâine, Mircea Eliade este de părere că numai acei scriitori vor trezi interesul cititorilor care vor şti să răspundă pozitiv la provocarea destinului, transformând angoasa resimţită în faţa neantului în act de creaţie: *„Credinţa mea e că vor fi semnificativi aceia care vor anticipa soluţiile pozitive, noi, astăzi greu de ghicit. Nici un nihilism al desperării, nici refuzul în absurd nu cred că ar fi soluţia pentru a putea interesa oamenii care vor trăi peste 50 de ani. Cei care vor reuşi să facă din ameninţarea morţii un act de creaţie, ca în **Mioriţa,** aceia vor da un răspuns creator şi geografiei şi destinului istoric".*[43]

II. *NOAPTEA DE SÂNZIENE*

1. PORNIND DE LA UN ROMAN NETERMINAT

Este semnificativ faptul că acest amplu roman filosofic care este ***Noaptea de Sânziene*** este anticipat de un proiect epic de factură existenţialistă („trăiristă") şi nu de o relatare fantastică. Mai exact, prozatorul valorifică în ***Noaptea de Sânziene*** un număr apreciabil de pagini din şantierul unui roman abandonat, care trebuia să se intituleze ***Apocalips.*** După cum o sugerează şi titlul, naraţiunea trebuia să insiste iniţial pe semnificaţiile tragediei morţii colective. Elaborat fragmentar între 12 decembrie 1942 şi primăvara anului 1944, proiectatul roman ***Apocalips*** a apărut postum sub titlul ***Dubla existenţă a lui Spiridon V. Vădastra."*** După cum precizează însuşi Mircea Eliade în paginile jurnalului său (însemnarea este datată 21 ianuarie 1943), romanul acesta *„ar fi trebuit să cuprindă viaţa unui ambiţios fără noroc, pe maximum 300 de* pagini".[45] Pe parcursul

'
bl
redactării, autorul îşi dă seama că romanul său va deveni mult mai amplu şi că nu se va opri doar la profilul spiritual al unui singur protagonist. Aceasta deoarece el simte tot mai intens presiunea personajelor episodice, care îşi cer şi ele dreptul la existenţă. în mod treptat, în naraţiune îşi fac resimţită prezenţa şi o serie de apariţii mai mult sau mai puţin efemere precum Madame Zisu, d-şoara Arethia Grigorescu, Crăciunel, locotenentul Evghenie etc. Legate de diferitele vârste ale formării protagonistului, unele din aceste personaje vor fi reluate şi în ***Noaptea de Sânziene.*** într-o perioadă de tot mai intense experimentări în sfera romanului, experimentări ce presupun disoluţia epicului şi a eroului tradiţional, Eliade are meritul de a crea un personaj viu, memorabil, înzestrat cu o serie de calităţi şi defecte puternice. Scriitorul se îndepărtează de estetica autenticităţii fundamentată în naraţiuni precum ***Maitreyi, Nuntă în cer, Romanul adolescentului miop*** şi ***Gaudeamus,*** pentru a asuma perspectiva naratorului omniscient şi persoana a treia singular în relatare. Ca întruchipare a arivistului feroce, un adevărat Rastignac modern pornit în cucerirea Bucureştiului, Spiridon Vădastra este un personaj caracteristic romanului de tip social. Spre deosebire de ***Noaptea de Sânziene,*** în care se insistă pe dimensiunea simbolică şi metafizică a relatării, şantierul naraţiunii ***Apocalips*** poartă amprentele specifice ale unui roman balzacian, în care se prezintă etapele formării unui megaloman aprig, ce posedă o voinţă de fier şi o vitalitate debordantă. Personaj mai rar întâlnit în literatura română, Spiridon Vădastra va juca un rol important în circumscrierea coordonatei sociale a romanului ***Noaptea de Sânziene.***

2. „ŞANTIERUL" ROMANULUI

Geneza anevoioasă a romanului, mult mai dificilă decât cea a naraţiunilor fantastice, poate fi reconstituită parcurgând notele zilnice ale scriitorului[46] şi însemnările sale din cel de-al doilea volum al ***Memoriilor.***[41] Asemenea celorlalte opere de imaginaţie ale lui Eliade redactate în anii exilului, şi romanul ***Noaptea de Sânziene*** a fost scris în limba română. Cu toate acestea, purtând titlul ***Foret interdite,*** el a văzut lumina tiparului mai întâi în versiune franceză, în 1955, traducerea aparţinându-i lui Alain Guillermou. în ciuda speranţelor pe care prozatorul le pune în această

amplă naraţiune, cartea nu se bucură de succesul scontat, ceea ce explică de ce ediţia românească este tipărită abia în 1971, la Editura Ioan Cuşa din Paris. în ţară, romanul vede lumina tiparului în 1991 sub îngrijirea lui Mircea Handoca şi cu substanţiala prefaţă a lui Dumitru Micu. ***Noaptea de Sânziene*** a fost redactată între 1949 şi 1955, dar, după cum am văzut, începuturile sale se leagă de o serie de proiecte abandonate, precum romanul neterminat ***Viaţă nouă*** (1940-1941) şi mai ales amplele fragmente din ***Apocalips*** (1942-1944). Lipsa de receptivitate a criticii literare din Occident faţă de această carte de dimensiuni impresionante s-ar putea explica atât prin faptul că Mircea Eliade trăia în conştiinţa publică în ipostaza de reputat istoric al religiilor, cât şi datorită faptului că era vorba de un roman epic („roman roman" în terminologia scriitorului), or, în anii '50, romanul european mergea pe alte căi, având un pronunţat caracter experimental. Spre deosebire de amplele fresce balzaciene de odinioară, „noul roman" francez propunea, dimpotrivă, tocmai disoluţia epicului şi a personajului, coordonate esenţiale ale naraţiunii tradiţionale.

în data de 26 iunie 1949[48], diaristul notează în jurnalul său că „vede" începutul unui roman

care îl încântă în asemenea măsură încât se întreabă dacă nu ar trebui să îl scrie imediat. Resorturile imaginarului sunt declanşate de peisajul mirific al pădurii de la Royaumont din apropierea Parisului, care evocă în memoria prozatorului peisajele de basm ale copilăriei sale. Starea de graţie se menţine şi în ziua următoare, astfel încât scriitorul „vede" admirabil începutul şi sfârşitul romanului său. Concurându-i pe Cezar Petrescu şi G. Călinescu, Eliade doreşte să realizeze o amplă frescă a societăţii româneşti într-o perioadă istorică extrem de zbuciumată, cuprinsă între 1936 şi 1948. în acelaşi timp, el vrea să regăsească, pe calea imaginaţiei, şi timpul paradisiac al tinereţii sale: *„Toată ziua r'e azi, oarecum în* ***etat de grâce.*** *«Văd» admirabil în :<tputid şi sfârşitul romanului. Ştiu doar destul de vag ce se va întâmpla între acest început şi sfârşit (1936-37 - 1948-49). Doisprezece ani de viaţă românească; aş vrea să utilizez mult din ce am văzut şi am auzit de la alţii, dar mai ales să mă las purtat de imaginaţie şi să regăsesc, ca*

într-un vis, acel timp paradiziac al Bucureştiului tinereţii mele".[49] Speriat că primele pagini sunt redactate cu prea multă uşurinţă, prozatorul se gândeşte la ritmul pe care trebuie să îl imprime romanului său. Cum nu doreşte să depăşească şase sute de pagini, el

visează să elaboreze o proză concisă, având o cadenţă lentă. Pentru a realiza o amplă frescă socială ce se întinde pe parcursul a 12 ani, Eliade recurge la o tehnică deja verificată în romanul ***Huliganii,*** aceea a elaborării unor scene extrem de concentrate („film mental", „mici capitole sincronice" etc.).
La 28 iunie 1949 este găsit şi titlul relatării, iar autorul se gândeşte cum ar putea integra în ***Noaptea de Sânziene*** fragmentele semnificative ale abandonatului roman ***Apocalips.*** Eliade renunţă la episoadele care îl prezentau pe Vădastra în liceu şi la Universitate, adică în perioada formării sale spirituale. Cu toate acestea, el reuşeşte să salveze o sută - o sută douăzeci de pagini din cele peste trei sute scrise. în zugrăvirea întâlnirii dintre ciudatul megaloman şi Ştefan Viziru, întâlnire posibilă prin vecinătatea camerelor lor de hotel, romancierul porneşte - ca de atâtea ori - de la propria sa experienţă de viaţă. Locuind timp îndelungat la Paris în cămăruţe de hotel cu pereţii subţiri, ce nu ofereau refugiul necesar pentru procesul anevoios al scrisului, Eliade a ştiut ce înseamnă să fii terorizat de către vecinii zgomotoşi. Pe parcursul elaborării, momentele de inspiraţie se amestecă cu lungile perioade de criză. Spre

deosebire de unele creaţii de tinereţe scrise dintr-o suflare, redactarea merge anevoios, cu numeroase întreruperi şi pagini ratate, când romanul pare mai puţin reuşit, iar autorul se simte descurajat din cauza episoadelor mediocre şi artificial scrise, în plus, hărţuiala provocată de numeroasele studii şi articole de specialitate ce trebuiau redactate cu prioritate constituie tot atâtea abateri de la finalizarea romanului. Scriitorul mărturiseşte că îi este imposibil să existe concomitent în două universuri spirituale, al literaturii şi al ştiinţei. în timp ce ştiinţa este practicată de „omul treaz" şi vizează regimul diurn al imaginaţiei, literatura înseamnă pătrunderea într-un alt univers, cel al visului şi al jocului. Refugiul în imaginar instaurează o altă **structură** temporală şi un nou raport cu personajele, nişte raporturi de natură imaginară şi nu critică.
Corecturile repetate dezvăluie faptul că acţiunea este fragmentată în mod excesiv .în debutul relatării. Prozatorului i se pare că'părţile nu se îmbină armonios şi că există o discrepanţă vădită între episodul Vădastra (redactat în 1942) şi restul romanului. Aceasta deoarece povestea megalomanului a fost elaborată în manieră tradiţională, balzaciană, pe când în celelalte părţi

ale amplului proiect epic se utilizează un stil sumar şi aluziv, specific naraţiunilor fantastice. Fascinat de geometria marilor construcţii epopeice, Eliade îşi propune ca întâmplările ce demarează în Noaptea de Sânziene a anului 1936 să se încheie în Noaptea de Sânziene a anului 1948, după un ciclu perfect de doisprezece ani. Pornind de aici, autorul consideră că, în traducere franceză, romanul său s-ar putea intitula ***La Grande Annee.***[50] Fiind vorba de un proiect de dimensiuni ample, scriitorul simte că nu se poate lăsa în voia inspiraţiei şi că estetica autenticităţii începe să se transforme într-un veritabil handicap. El intuieşte faptul că nu mai poate scrie la întâmplare episoade şi fragmente, adică resimte absenţa unui plan epic riguros, în funcţie de care să îşi construiască edificiul narativ. Acest lucru era posibil în cadrul prozelor scurte şi al romanelor de factură autenticistă, mult mai reduse ca întindere, inspirate din propria biografie a prozatorului. Marea problemă constă însă în faptul că, pentru Eliade, planul ucidea spontaneitatea, adică inspiraţia, conferind naraţiunii o impresie de artificialitate. Or, prozatorul se vede obligat să recunoască faptul că nu poate scrie literatură dacă nu este „inspirat". El crede că toate crizele şi

dificultăţile ce împiedicau definitivarea romanului aveau un *sens,* amânările repetate transformându-se în tot atâtea probe iniţiatice. Deşi evenimentele se deschid cu prezentarea lui Spiridon Vădastra, cheia relatării stă în întâlnirea din seara de Sânziene, în Pădurea Băneasa, dintre Ştefan Viziru şi Ileana Sideri. Depăşirea momentelor de criză şi a mediocrităţii este găsită în iunie 1951 în renunţarea la

întâmplările incredibile şi la atmosfera de feerie din primele zeci de pagini precum şi în concentrarea acţiunii. Munca la această carte de proporţii neobişnuite îl învaţă pe romancier faptul că *„nu se poate scrie (bine) epică decât încet, revenind mereu asupra paginilor scrise, refăcând de mai multe ori un episod".*[51] Sunt mărturisiri ce îl îndepărtează pe Mircea Eliade de estetica autenticităţii şi îl apropie de romanul de tip balzacian, cultivat în literatura română, cu predilecţie, de prozatori precum Liviu Rebreapu, G. Călinescu şi Cezar Petrescu. Autorul doreşte ca debutul romanului său să fie *„insolit, tulburător şi totuşi verosimil",*™ o asemenea plonjare în sfera imaginarului fiind în stare să capteze de la bun început atenţia cititorilor. *„Suprim", „rezum",* ■ *strâng"* se dovedesc nişte verbe esenţiale, ce traduc efortul scriitorului de a purifica şi de a concentra

la maximum opera la care tocmai lucrează. *„Refac", „simplific", „adaug"* reprezintă alte cuvinte ce ilustrează acelaşi travaliu intens şi îndelungat. *„Scriu încet", „mă întrerup de mai multe ori la fiecare pagină", „înaintezgreu", „romanul trebuie încontinuu reinventat"* sunt sintagme emblematice care vorbesc, în mod elocvent, de laboratorul de creaţie al scriitorului. în mod treptat, travaliul depus în vederea elaborării romanului ***Noaptea de Sânziene*** îl transformă pe Mircea Eliade, apropiindu-1 de estetica romanului tradiţional, fără ca această apropiere să devină însă totală, îndeosebi în partea a doua a cărţii, prozatorul ştie în linii mari ce se va întâmpla şi cunoaşte ordinea desfăşurării întâmplărilor, cu alte cuvinte dispune de un plan destul de riguros. în rest, el îşi recunoaşte metoda de creaţie în caracterizarea pe care i-o face Roger Martin du Gard lui Andre Gide: *„Refuză să-şi prestabilească un plan. Nu ştie nici el încotro se îndreaptă şi nu ştie prea bine nici unde vrea să se ducă. Scrie din impuls, după capriciul momentului. în mijlocul unui capitol, pentru a\ dezvolta scena respectivă, uneori pur şi simplu pentru a plasa o replică savuroasă, el va inventa un personaj nou, la care nici n-a visat vreodată şi a cărui siluetă se conturează brusc şi îl tentează, dar despre care*

nu ştie încă nimic, nici ce anume va face acesta în naraţiune, nici măcar dacă îi va găsi un rol".[M] La 21 decembrie 1952, atunci când începe partea a doua a romanului, Eliade promite ca de data aceasta să îşi *elaboreze* romanul, chiar cu riscul unei noi îndepărtări de estetica autenticităţii: *„îmi făgăduiesc ca, de data aceasta, să* **lucrez** *romanul, adică, să corectez, să transcriu de mai multe ori capitolele, până mă vor mulţumi".*[5]*

Adevăratele semnificaţii ale cărţii sunt dezvăluite de către prozator într-o însemnare de jurnal datată 26 iunie 1954. Eliade recunoaşte faptul că, atunci când a început redactarea romanului, nu ştia aproape nimic altceva în **afară** de sfârşitul relatării. Este vorba de faptul că, după doisprezece ani, Ştefan o va reîntâlni pe Ileana tot într-o pădure, după ce va recunoaşte maşina care ar fi trebuit să dispară în Noaptea de Sânziene a anului 1936. în viziunea scriitorului, **cei** doisprezece ani alcătuiau un ciclu perfect, asemănător ciclurilor cosmice. Reîntâlnirea personajelor după o lungă perioadă de doisprezece ani, în pădurea de la Royaumont, ar fi trebuit să răscumpere toate încercările şi suferinţele lor, marcând începutul unei „Vieţi Noi". „Căutarea" lui Ştefan este considerată o căutare („quest")

iniţiatică, regăsirea Ilenei echivalând cu împlinirea datorată trecerii tuturor probelor iniţiatice. în final, pornind de la obsesia maşinii - autentic vehicul („leagăn") al morţii - prozatorul înţelege că este vorba de altceva: *„Mai mult decât iubirea neînţeleasă pentru Ileana (neînţeleasă, pentru că el continua să fie îndrăgostit de Ioana), ceea ce pare straniu în întâlnirea de la Băneasa e obsesia maşinii. Or, totul se explică dacă maşina Ilenei - reală la Royaumont, doisprezece ani mai târziu - va fi leagănul morţii lor. Ileana, aşa mi se pare acum, nu-l mai iubeşte".*[65] Căutarea lui Ştefan reprezintă o căutare tanatică, iar Ileana nu este altceva decât un înger al Morţii, o întruchipare a destinului. Cu toate acestea, la început, în absenţa maşinii, adevărata menire a femeii nu poate fi perceptibilă. Scriitorul ne avertizează că maşinile au o funcţie arhetipală în roman şi ori de câte ori apare imaginea unui autovehicul în relatare se petrece o „rupere de nivel". Finalul tanatic începe să îl acapareze pe scriitor în timpul redactării ultimului capitol. Deşi simbolismul morţii îi oferă numeroase modalităţi de interpretare

(extincţie sau posibilitatea unui nou început), Eliade consideră că, după ce Ştefan reuşeşte să afle toate tainele, singurul final plauzibil rămâne dispariţia protagoniştilor:

„Simbolismul Morţii mi se impune scriind ultimul capitol. Nu ştiu, încă, dacă vor muri amândoi, într-un accident, în acea noapte - deşi finalul acesta ar fi singurul plauzibil. Ştefan «a rezolvat toate tainele» (dna Zissu, Partenie etc.); pe nivel anecdotic, această «înţelegere» corespunde «ultimei înţelegeri» a înţeleptului, care e totodată piatra lui de mormânt (într-un anumit sens, viaţa nu mai are surprize pentru el; e un «mort în viaţă»). Existenţa istorică a lui Ştefan n-ar mai avea sens fără Ileana, o dată ce-a izbutit s-o regăsească. Şi dacă i se pare că Ileana nu-l mai iubeşte, nu i-a mai rămas nimic altceva de făcut, aici, în lume..." [56]
La 7 iulie 1954, Eliade consemnează tristeţea de care este cuprins la încheierea romanului. Prozatorul scrie finalul relatării luptând atât cu tristeţea cât şi cu o opresiune aproape fizică, fiindu-i imposibil să se opună destinului personajelor sale: *„Azi, la 11,35 dimineaţa, am terminat de scris şi de transcris ultima pagină. Romanul e sfârşit. Am scris în ultimele zile luptând nu numai cu tristeţea, dar cu o opresiune aproape fizică. Mi-a fost peste putinţă să mă împotrivesc destinului care hotărâse de mult, şi fără ştirea mea, să-i piardă, pe Ştefan şi Ileana, în acea noapte de Sânziene 1948, undeva, pe o şosea care ducea spre Lausanne. Am scris într-o tensiune*

continuă - şi parcă vremea reflecta furtuna mea lăuntrică, pentru că au fost tot timpul trăsnete şi vijelii, urmate de ploi repezi, reci, de toamnă. Nu izbutesc să mă bucur că am încheiat această carte".[57]
Informaţiile din ***Jurnal*** privind geneza cărţii pot fi întregite cu confesiunile din ***Memorii.*** Iată, de exemplu, câteva interesante observaţii privind ideea circularităţii romanului, a „eternei reîntoarceri": *„Subiectul m-a urmărit multă vreme. Mi-am adus din nou aminte de el în iunie 1949, la Paris, când am început să scriu* ***Noaptea de Sânziene.*** *Fără îndoială, mă pasiona încă de pe atunci, când abia împlinisem 27 de ani, misterul recuperării «timpului pierdut», speranţa că totul poate fi salvat dacă ştim să începem viaţa* ***ab initio.*** *Şi poate credinţa aceasta în posibilitatea de a «renaşte» printr-o întoarcere «la începuturi» mi-a îngăduit, câţiva ani mai târziu, să înţeleg caracteristica esenţială a omului societăţilor arhaice şi tradiţionale, pe care am analizat-o în* ***Le Mythe de l 'eternei retour".***[i&]
în momentul apariţiei sale, romanul ***Noaptea de Sânziene*** nu era doar un titlu nou adăugat unei bibliografii literare impresionante, ci o piatră de hotar între trecut şi viitor, ce marca renunţarea la vechea identitate a creatorului. Prozatorul nu a
lucrat atât de mult la nici un roman al său, cu mai multă îndârjire şi atenţie. Pe de altă parte, publicarea versiunii franceze alcătuia un test util în măsură să demonstreze interesul cititorilor din Occident pentru creaţia sa epică. Scriitorul era hotărât să nu renunţe la încercările sale literare, eventualul insucces al romanului ducând doar la abandonarea traducerii operelor sale de imaginaţie.
3. **MITUL SOLSTIŢIULUI DE VARĂ**
Deja prin titlu, romanul ***Noaptea de Sânziene*** ne duce cu gândul la credinţele populare. Este vorba de mitul legat de puterile miraculoase ale zilei de 24 iunie, dată la care natura este în culmea forţelor sale germinative. Momentul este crucial deoarece, după Sânziene, *„se întoarce crângul* (a se înţelege ***crugul,*** n.n.) *cerului spre iarnă", „toate plantele dau îndărăt, nu mai cresc", „se micşorează zilele", „iarba începe a se usca".*[59] Noaptea de Sânziene reprezintă deci un fel de loc geometric al tuturor posibilităţilor, ora la care cerurile se deschid, permiţând ieşirea din timp, accesul către un spaţiu paradisiac, marcat tocmai prin încheierea ciclului germinativ. Romanul

porneşte de la o supoziţie lansată de către Ştefan Viziru, unul din protagoniştii romanului, supoziţie a cărei valabilitate se va verifica abia în final: *„ Unii spun că noaptea aceasta, exact la miezul nopţii, se deschid cerurile. Nu prea înţeleg cum s-ar putea deschide, dar aşa se spune: că în noaptea de Sânziene se deschid cerurile. Dar probabil că se deschid numai pentru cei care ştiu cum să le privească..."* De altfel, mitul solstiţiului îl urmăreşte pe scriitor încă din momentul redactării romanului de debut, ***Isabel şi apele diavolului*** (unul din capitolele cărţii se intitulează ***Visul unei nopţi de vară),*** noaptea de sânziene

facilitând - potrivit concepţiei populare - miracolul regenerării, al dobândirii tinereţii veşnice. în data de 5 iulie 1949, Mircea Eliade consemnează în jurnalul său maniera obsedantă în care se întoarce la mitul solstiţiului de vară: *„îmi aduc deodată aminte că exact acum douăzeci de ani, pe teribilele călduri din Calcutta, scriam capitolul «Visul unei nopţi de vară» din* ***Isabel.*** *Acelaşi vis solstiţial, cu o altă structură şi desfăşurându-se pe alte niveluri se află şi în centrul* ***Nopţii de Sânziene.*** *Să fie oare numai o coincidenţă? Mitul şi simbolul solstiţiului mă obsedează de foarte mulţi ani. Uitasem, însă, că* ***mă*** *urmărea de la* **Isabel..."**[m]

Mircea Eliade a abordat problema semnificaţiilor solstiţiului de vară în viaţa societăţilor tradiţionale şi într-o conferinţă radiofonică intitulată ***Vacanţa intelectualului,*** rostită la postul de radio Bucureşti în data de 3 iulie 1937.[61] După ce trece în revistă condiţia intelectualului şi ne reaminteşte că trăim într-un cosmos viu, eseistul pledează pentru nevoia omului modern de a trăi în armonie cu ritmurile cosmice. Remarcând faptul că omul contemporan a devenit un ignorant ce nu îşi mai structurează viaţa în conformitate cu pulsul naturii, Eliade vorbeşte de însemnătatea solstiţiului de vară în existenţa celor vechi. Conferenţiarul precizează că, în societăţile agricole, *„sărbătorile câmpeneşti încep când se apropie soarele de echinox, dansurile ţin până în noaptea Sfântului loan - miezul verii - şi că tot atunci se logodesc perechile. Viaţa omului ţine pasul soarelui. Şi dragostea creşte o dată cu pătrarul lunii".*[62]
în *Dicţionar de simboluri din opera lui Mircea Eliade,* Doina Ruşti remarcă frecvenţa cu care prozatorul se întoarce, în opera sa, la credinţele legate de puterile magice ale nopţii de Sânziene: *„Simbolul apare şi în alte opere şi păstrează această semnificaţie de poartă spre infinit.*

Doctorul Aurelian Tătaru ***(Les trois Grâces)*** *moare în noaptea de Sânziene, în pădurea Crăciuna, speriat de propria-i creaţie (întinerirea spectaculoasă a unei femei de şaptezeci de ani). Ieronim* ***(Uniforme de general)*** *trăieşte misterul ieşirii din realitate în ziua de Sfântul Ioan (sărbătoarea creştină a solstiţiului de vară). în nuvela* ***Dayan,*** *personajul titular se ridică de pe patul său de sanatoriu şi găseşte drumul spre grădina paradisului, în aceeaşi noapte de Sânziene, căci «chiar şi în inima capitalei, rămâne tot ce a fost de la început: Noaptea de Sânziene»".*[63] Dar Mircea Eliade va aborda, în opera sa, şi o serie de credinţe populare legate de puterile miraculoase ale altor nopţi din calendar. Astfel, în naraţiunea ***Nouăsprezece trandafiri,*** prozatorul se ocupă, printre altele, şi de semnificaţiile magice ale nopţii de Crăciun, o noapte ce schimbă destinul de până atunci al prozatorului Anghel Dumitru Pândele. Profesorul Dominic Matei din naraţiunea ***Tinereţe fără de tinereţe,*** o nouă ipostază a lui Gavrilescu din *La ţigănci,* este lovit de trăsnet chiar în noaptea de înviere şi astfel îşi depăşeşte condiţia profană, având acces la tinereţea fără bătrâneţe.
în ***Mic dicţionar folkloric,*** Tache Papahagi relevă obiceiurile practicate la diferite popoare

europene în ajunul zilei de 24 iunie.[64] Din observaţiile folcloristului aromân se desprind două concluzii esenţiale: credinţa în însuşirile deosebite ale acestei nopţi şi faptul că este vorba de o celebrare a fertilităţii. Mircea Eliade explică numele sărbătorii populare de la numele zeiţei Diana, Sancta Diana dând în limba română Sânziana. Istoricul religiilor arată că veneraţia acestei zeiţe a supravieţuit şi după romanizarea Daciei şi că numele Diana se regăseşte în vocabula românească *zâna.*[66] La rândul lui, Ivan Evseev remarcă faptul că, în limba română, conceptul „Sânziene" desemnează cel puţin trei realităţi mitologice strâns legate între ele: „ *1). zâne ambivalenţe din categoria* ***Ielelor şi Drăgaicelor,*** *ce se manifestă foarte activ în ziua Sfântului Ioan Botezătorul (24 iunie), care a încorporat multe elemente ale sărbătorilor precreştine, legate de solstiţiul de vară. în general,* ***Sânzienele*** *sunt spirite feminine plurale, dar, în basme şi în unele legende, cel puţin două dintre aceste zâne sunt nominalizate:* ***Iana Sânziana*** *şi* ***Ileana Cosânzeana.*** *După o părere emisă de şcoala romantică, în mitologia românească (A. Densuşianu, N. Densuşianu, At. Marienescu), acest nume ar fi o moştenire latină:* ***Sânziana-Sancta Diana;*** *2). florile denumite* ***sânziene*** *(Gallium verum), de culoare*

galbenă şi parfumate, care înfloresc acum şi cărora poporul le atribuie proprietăţi apotropaice şi divinatorii tocmai cu ocazia acestei sărbători solstiţiale; 3). Numele sărbătorii populare, închinate

Sfântului Ioan Botezătorul, care însă păstrează numeroase elemente precreştine şi e însoţită de diferite acte magice, legate mai ales de magia premaritală".[66] în întrevederile sale cu Claude-Henri Rocquet, Mircea Eliade abordează şi problema semnificaţiilor nopţii de Sânziene: „- *Nu mă interesa numai simbolismul religios al solstiţiului, ci şi imaginile şi temele folclorului românesc şi european. In noaptea aceasta, cerul se întredeschide, se poate vedea lumea de dincolo în care se poate dispărea... Dacă cuiva i se înfăţişează această vedenie miraculoasă, el iese din timp, iese din spaţiu. Va trăi o clipă ce ţine o veşnicie... Totuşi, nu această semnificaţie a simbolismului mă obseda, ci acea noapte în sine".*[61]

4 METAMORFOZELE TIMPULUI ŞI CONDIŢIA PERSONAJELOR

Unul din aspectele esenţiale dezbătute în opera fantastică a lui Mircea Eliade - esenţial deoarece facilitează în cel mai înalt grad speculaţia

metafizică - este, după cum am mai văzut, acela al *timpului,* privit sub două laturi. Prima semnifică ***identificarea lui cu istoria,*** cu trecerea ireversibilă către neant. Acest timp înseamnă o limitare a existenţei umane, un drum încet, dar sigur, către moarte. Cea de a doua ar marca, dimpotrivă, ***abolirea oricăror limite,*** trecerea într-un timp sacru, în care degradarea îşi încetează acţiunea malefică. Ar fi vorba, prin urmare, de intrarea într-un fel de prezent continuu, care neagă devenirea şi în care existenţa nu se mai îndreaptă înspre neant. De cele mai multe ori, ieşirea din Istorie se confundă, în proza lui Mircea Eliade, cu găsirea unui spaţiu paradisiac, situat în afară de timp. Astfel se întâmplă şi în naraţiunea ***Şarpele,*** în care asistăm la re-crearea insulei lui Euthanasius din nuvela *Cezara* de Mihai Eminescu. Filosofia indiană, ocultismul şi practicile yoga îi permit lui Zerlendi, eroul naraţiunii *Secretul doctorului Honigberger,* să ajungă în ţara făgăduinţei, Shambala. „Un om mare" află tainele universului integrându-se în cosmos prin intermediul unei boli ciudate, macrantropia. In sfârşit, copiii de pe strada Mântuleasa găsesc drumul către „tărâmul celălalt" ghidându-se după nişte „semne" sacre.

Ceea ce îl interesează pe romancier nu este atât copia fidelă a realităţii, cât destinul personajelor sale şi diferitele concepţii despre timp pe care acestea le încarnează: *timpul fantastic, timpul psihologic* şi cel *istoric.* Mircea Eliade aduce în prim-plan drama spirituală a omului superior, confruntat cu iminenţa neantului. Spre deosebire de omul religios pentru care moartea nu reprezintă o stingere definitivă, ci echivalează cu trecerea într-o altă modalitate de existenţă, acesta are conştiinţa istoricităţii sale, ceea ce explică şi starea de angoasă cauzată de sentimentul fragilităţii fiinţei. Ea apare din neant, duce o existenţă limitată în timp şi se întoarce în neant. Ca urmare, se încearcă depăşirea condiţiei umane perisabile prin ***abolirea istoriei,*** considerată ca o succesiune de evenimente desfăşurate linear şi având un caracter ireversibil, în viziunea filosofului Biriş, imaginea timpului care roade nemilos existenţa, anihilând-o în final, este întruchipată de un cariu: *„E un cariu. Ceasornicul Morţii, îi spun unii. Şi într-adevăr este un ceasornic al morţii. Numai bătăile lui îmi revelează Timpul-Moarte, timpul în care trăim noi oamenii, atunci când spunem că trăim, că suntem vii".*
Deasupra noastră pândeşte nemilos ochiul neînduplecat al unui ceasornic fabulos ce înghite

totul, fiecare clipă reprezentând un pas în direcţia morţii. în aceste condiţii, eroul cărţii îşi pune problema ieşirii de sub Teroarea Istoriei. Este posibilă ieşirea din timp? Şi dacă da, **prin ce** mijloace? Acestea sunt întrebările la care încearcă să răspundă Ştefan Viziru, personajul-martor al cărţii, romanul fiind o tentativă de a găsi o soluţie finală. De aici numeroasele rătăciri ale eroului, care se vede confruntat cu diverse concepţii despre timp şi, mai ales, cu istoria, care încearcă să-i zădărnicească aspiraţiile. Ştefan Viziru este un Ulise modern, iar călătoriile labirintice ale acestuia reiau tribulaţiile eroului homeric spre mirifica insulă Ithaca. Dar problema timpului-destin **nu** îl frământă numai pe Ştefan Viziru^ ci pe toţi protagoniştii romanului. Sergiu Al-George, **unul** dintre comentatorii avizaţi ai operei lui **Mircea** Eliade, realizează chiar o tipologie a personajelor în funcţie de atitudinea lor faţă de timp: *„Cheia relaţiilor formale ce există între diversele personaje se găseşte în ceea ce autorul numeşte «diferitele concepţii ale timpului» pe care şi le asumă personajele principale. Există o evidentă ierarhizare a personajelor în funcţie de atitudinea lor în faţa Timpului sau mai degrabă, să spunem, în faţa Istoriei şi a Destinului. Pe când Vădastra este străin de orice*

tentativă filosofică, Partenie se dedă unor speculaţii de pur «experienţialism», calificându-se el însuşi drept «raţionalist incapabil de a gusta miturile». Biriş este un teoretician al destinului, fără să reuşească în a transcende istoria decât numai prin acceptarea martiriului său. Bibicescu, concepând Destinul ca un timp comprimat în opera de artă, se limitează la «catharsis»-ul acesteia şi nu reuşeşte să exorcizeze Istoria, sucombând în faţa angoaselor care-i vor aduce sfîrşitul".[68]

Din acest *labirint al timpului* se desprinde figura centrală a lui Ştefan Viziru, consilier la Ministerul Economiei, a cărui experienţă devine simbolică pentru condiţia omului contemporan, preocupat în mod constant de depăşirea propriilor sale limite. Personajul face parte din familia acelora care, deşi trăiesc în plin secol XX, cred în puterea magiei şi a mitului. Lumea este - pentru ei - plină de miracole şi de *semne* sacre, însă este necesară o îndelungată iniţiere pentru a le putea identifica în elementele profanului. Aceste *semne* constituie un ghid către o lume a esenţelor, cu condiţia să poată fi descifrate. Există însă grade diferite ale iniţierii. Spre deosebire de alte personaje din proza fantastică a scriitorului ce se instituie în adevăraţi stăpâni ai timpului, Ştefan Viziru nu este decât un personaj problematic, un căutător de răspunsuri, iar aventura lui echivalează cu o succesiune de probe iniţiatice. Dacă Spiridon Vădastra este un individ machiavelic preluat parcă din opera lui I. L. Caragiale, Ştefan Viziru marchează abandonarea planului realist şi pătrunderea în cel metafizic. Existenţa personajului se derulează sub semnul unor mituri cum ar fi cel al eternei reîntoarceri, al labirintului sau cel al căutării fericirii prin iubire.

întregul roman este o confruntare a Eroului cu Istoria, şi anume cu aspectul ei cel mai grav, războiul, cataclism de dimensiuni cosmice, capabil să distrugă totul şi să schimbe oamenii. In aceste condiţii, dorinţa de a ieşi din timp se limitează la o falsă evadare de sub constrângerea evenimentelor. Până când transcenderea definitivă a timpului istoric rămâne imposibilă, eroul lui Eliade încearcă o pseudo-mântuire, o evaziune de moment ***în*** şi ***prin*** lectură sau pictură. Prin retragerea sa în miraculoasa cameră Samba, Ştefan Viziru reuşeşte să smulgă zilnic câteva ore istoriei, timp în care se sustrage evenimentelor, orice s-ar întâmpla în acele clipe. Această evaziune temporară are însă un rol regenerator prin dobândirea unui sentiment de libertate faţă.de determinismul

istoric. Este vorba de cucerirea unei libertăţi minime, ce facilitează înfruntarea catastrofei.

De fapt, arta constituie o modalitate specifică omului modern de a ieşi din timpul istoric prin integrarea într-un alt timp, cel al operei de artă, non-istoric şi el ca şi cel mitic. în artă asistăm la un fenomen de concentrare a timpului, teoretizat de unul din personajele cărţii, actorul Bibicescu. Problema esenţială este găsirea unui drum capabil să-1 scoată pe om din procesul devenirii, al trecerii. Căutarea trebuie începută cât mai curând, pentru a avea la dispoziţie răgazul necesar marilor revelaţii. Ştefan Viziru este conştient de istoricitatea condiţiei sale dar, asemenea lui Făt-Frumos din celebrul basm popular *Tinereţe **fără bătrâneţe** şi **viaţă fără de moarte,*** el aspiră la propriul său fragment de eternitate: *„De foarte mulţi ani mă întreb dacă nu există într-adevăr nici un mijloc de a ieşi din Timp, de a trăi măcar discontinuu, şi în eternitate. (...) Nu vreau să îmbătrânesc, să mă mineralizez sufleteşte, şi într-o bună zi să mor. Vreau să trăiesc de-a pururi tânăr, ca în basmul nostru **Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte.** Cred că am acest drept de a-mi cere partea mea de nemurire".*

Soluţia definitivă privind problema transgresării Timpului-Moarte pare să fie găsită de un om care a învăţat să învingă legile lui Cronos. Numele lui este Anisie şi face parte din categoria iniţiaţilor. Studii diverse de muzică, teologie, matematică, fizică şi biologie îi conferă puterea spirituală de a găsi răspuns la tainele lumii. Acest om reuşeşte să se sustragă timpului istoric, linear şi ireversibil, integrându-se în marele circuit cosmic. Autentic înţelept popular, Anisie descoperă în natură cheia marilor revelaţii metafizice: *„El descoperă în Natură nu acea vacanţă a spiritului pe care o caută unii din noi, ci cheia primelor revelaţii metafizice: taina morţii şi a reînvierii, a trecerii de la nefiinţă la fiinţă. Şi omul acesta, care e de abia la începutul experienţei lui, a izbutit deja să se sustragă Timpului. Nu numai timpului istoric - căci din acest timp se poate sustrage oricine se hotărăşte să*

trăiască departe de lume, fără ziare şi fără radio, dar şi timpului fiziologic. Deşi are câţiva ani mai mult ca noi, pare cu zece ani mai tânăr. Pare un băiat de 25 de ani..."
Vizitele lui Ştefan Viziru la Sighişoara reprezintă nişte etape ale iniţierii sale. Al ***treilea*** drum al său, în care Anisie ar fi trebuit să îi ofere răspunsurile definitive, este însă făcut în zadar, căci paradisul terestru al înţeleptului este devastat

de istorie. Rămâne, totuşi, interesantă concepţia personajului despre evoluţia lumii. Anisie vede istoria ca o suită de cicluri cosmice, fiecărui ciclu corespunzându-i o mitologie proprie. Războiul, element distrugător de civilizaţii, este un fel de reîntoarcere a lumii în haos, după care se va naşte o nouă umanitate. Lumea aceasta, întâlnită la începutul fiecărui ciclu cosmic, este una creatoare de mituri, care se opune umanităţii creatoare de istorie şi care, după cum spune Mircea Eliade, *„nu trăieşte ca noi în timpul istoric, ci numai în clipă, adică în eternitate..."*
Cataclismului istoric îi corespunde şi un declin mitic căci, prin intermediul folclorului, asistăm la un adevărat *amurg al zeilor.* Un Dumnezeu bătrân şi bolnav, asemenea zeului Pan din lirica lui Lucian Blaga, coboară pe pământ având nevoie de ajutorul unui om creat de el - împăratul Anisie - pentru a ajunge la spaţiul simbolic al „stânei". O dată cu divinitatea se destramă şi lumea pe care aceasta a creat-o. Totul se aseamănă cu boala Regelui Pescar, iar regenerarea lumii se realizează prin sosirea unui erou mesianic, capabil să pună *întrebarea justă* care revitalizează nu numai omul, ci întregul univers. în acest context, sintagma *„E departe stâna?"* devine o metaforă a întregii cărţi. Ea este

o materializare a întrebării juste, dar şi o concentrare a problemelor pe care şi le pune Ştefan Viziru. Semnificaţiile metafizice ale „întrebării juste" i-au preocupat nu numai pe prozatorul ci şi pe eseistul Mircea Eliade. Acesta publică în volumul ***Insula lui Euthanasius*** un studiu semnificativ, intitulat ***Un amănunt din Parsifal.***[69] Omul **de** ştiinţă citeşte în legenda lui Parsifal o parabolă a însăşi condiţiei umane. E suficient ca celebrul cavaler să rostească întrebarea justă pentru ca întregul regat al Regelui Pescar să renască, să se trezească la viaţă. întrebarea lui Parsifal porneşte din nevoia cunoaşterii adevărului şi a mântuirii, pentru că asta simboliza pentru lumea medievală potirul Sfântului Graal în căutarea căruia au pornit cavalerii Mesei Rotunde. Pronunţarea ei corectă aduce cu sine regenerarea cosmică. De aici actualitatea întrebării juste şi pentru omul modern, predispus să se risipească într-un labirint de întrebări şi de preocupări frivole.
Stâna reprezintă un spaţiu simbolic, paradisiac, situat în afară de timp, prin urmare nesupus distrugerii, asemenea *„satului idee"* întâlnit la Lucian Blaga. Folclorul, credinţele populare oferă posibilitatea de a explica magic determinismul istoric. Conştient de solidaritatea

dintre om şi univers, personajul se va simţi la un moment dat răspunzător pentru tot ce se întâmplă în Cosmos, aceasta pentru că nu a fost în stare să pună întrebarea justă şi să-şi găsească echilibrul interior, fapt ce se răsfrânge negativ asupra întregului univers.
Credinţa în nemurirea sufletului i-a fost dată omului ca să-i pară mai uşoară existenţa în Timp. A accepta însă timpul înseamnă a fi robit morţii. Conştiinţa eternităţii spiritului are deci aceeaşi funcţie ca lacrima în poezia lui Blaga: de a atenua suferinţele omului decăzut. Personajul lui Eliade doreşte mai mult, aspiră la reintegrarea condiţiei primordiale, în care omului îi este accesibilă eternitatea. în acest sens, Ştefan Viziru are în copilărie revelaţia existenţei pe pământ a unui spaţiu privilegiat, paradisiac, inaccesibil celor neiniţiaţi. Este vorba de pătrunderea lui în camera Samba, o ipostază a insulei lui Euthanasius, unde trăieşte *„într-o continuă, inexplicabilă fericire".* Descrierea se bazează pe transcrierea unei experienţe autentice, trăite de Mircea Eliade pe vremea copilăriei în casa părintească din Râmnic. Pătrunzând în taină în camera de oaspeţi inaccesibilă copiilor, el asistă, în mod neaşteptat, 5a dezvăluirea unui mister: *„Dar de data aceasta,*

am găsit-o descuiată şi, tot de-a buşilea, am pătruns înăuntru. în clipa următoare, emoţia m-a ţintuit locului. Parcă aş fi intrat într-un palat din basme: storurile erau lăsate şi perdelele grele, de catifea verde, erau trase. In odaie plutea o lumină verde, irizată, ireală, parcă m-aş fi aflat dintr-o dată închis într-un bob uriaş de strugure.

Nu ştiu cât timp am rămas acolo, pe covor, respirând anevoie. Când m-am deşteptat, am început să înaintez cu grijă pe covor, ocolind mobilele, privind cu nesaţ măsuţele şi etajerele pe care se aflau aşezate fel de fel de statuete, ghiocuri, sticluţe de cristal, cutiuţe de argint, privind mai ales oglinzile mari, veneţiene, în ale căror ape adânci şi clare mă regăseam altfel, mai crescut, mai frumos, parcă eu însumi înnobilat de lumina aceea ajunsă acolo dintr-o altă lume".™ Evocând această cameră, prozatorul ne înfăţişează o experienţă care vine parcă să demonstreze posibilitatea pătrunderii într-un spaţiu şi într-un timp calitativ diferite de cele în care se derulează, de regulă, existenţa cotidiană a omului. Copilul din romanul ***Noaptea de Sânziene*** repetă însă păcatul originar şi, astfel, t se interzice intrarea în paradisul terestru. De **atunci** rămâne cu nostalgia acestui spaţiu privilegiat, atemporal, pe care încearcă să îl regăsească mai târziu. Mai mult, la vârsta

maturităţii, Ştefan Viziru încearcă să îşi construiască un paradis artificial închiriind o cameră de hotel. în această „cameră secretă" -veritabilă replică la miticul ţinut Shambala din filosofia indiană - personajul reuşeşte să se sustragă „terorii istoriei" refugiindu-se în pictură. Prin intermediul artei, Ştefan Viziru ajunge să trăiască într-un prezent continuu, adică accede temporar la o existenţă transistorică.

Iniţiatul are capacitatea spirituală de a decodifica „semnele" ce i se fac, de a detecta apropierea sacrului. Acest lucru se întâmplă atât în faţa camerei Sambo, cât şi în momentul în care Ştefan Viziru o vede pentru prima oară pe Ileana Sideri. Maşina care ar fi trebuit să dispară în Noaptea de Sânziene, secretul doamnei Zissu, atracţia faţă de destinul lui Spiridon Vădastra nu reprezintă numai nişte simple obsesii, ci constituie nişte „semne" care, odată descifrate, îl ajută pe erou să descopere stâna. Totul se dezleagă de la sine, lumea apare în toată simplitatea ei după ce se dezvăluie misterul d-nei Zissu, revelaţie ce echivalează cu găsirea *„întrebării juste".* Aceasta este cheia ce deschide intrarea într-o nouă cameră Sambo în care Ştefan va pătrunde alături de Ileana. Cornel Ungureanu vede în Ştefan Viziru *„un personaj teoretic prin care descifrăm alte personaje ale lui Eliade",* Criticul este de părere că romanul este compozit şi artificial deoarece însuşi Ştefan Viziru este artificial.[71]

Structura circulară a romanului ajută la rezolvarea conflictului, permiţând revenirea la planul iniţial într-un moment în care eroul şi-a desăvârşit iniţierea. Cei 12 ani cât ţin întâmplările alcătuiesc un simbol al marelui an cosmic la sfârşitul căruia se reinstaurează haosul iniţial şi devine posibilă trecerea în afara timpului. începutul celui de-al doilea ciclu cosmic adevereşte ceea ce nu era la început decât o simplă supoziţie, puterea magică a Nopţii de Sânziene. La miezul nopţii cerurile se deschid, iar eroii sunt uniţi pentru totdeauna prin moarte. Tot prin moarte se realizează şi eternizarea sentimentului paradisiac resimţit. La fel se întâmplă cu soldatul din piesa actorului Bibicescu care-şi citeşte la nesfârşit scrisoarea: *„Pentru că el, murind, ieşise din Timp şi nu mai putea împlini o acţiune care necesită scurgerea Timpului. Aşa că, într-un anumit fel, era condamnat să citească la infinit aceeaşi scrisoare, fără să poată ajunge vreodată la ultimul cuvânt..."*

Matei Călinescu relevă asemănările existente mtre onomastica personajelor principale şi

sărbătoarea Sânzienelor, respectiv noaptea Sfântului Ioan. Astfel, Ioana, soţia lui Ştefan Viziru, este femininul de la Ioan, în timp ce misterioasa Ileana are legătură cu Ileana Cosânzeana, *„prinţesa din basm, a cărei sărbătoare păgână coincide cu celebrarea creştină a lui Ioan Botezătorul".*[12] Pe de altă parte, protagonistul romanului, Ştefan (nume derivat - după cum arată acelaşi Matei Călinescu - din grecescul Stephanos, „coroană") *„poartă numele Sfântului Ştefan, primul martir creştin, a cărui sărbătoare, conform calendarului creştin ortodox, cade pe 27 decembrie, cu doar câteva zile după solstiţiul de* iarna".[73] Criticul dezvăluie faptul că scenele-cheie ale naraţiunii sunt legate în mod direct de solstiţii (noaptea Sfântului Ioan, Crăciunul, Sfântul Ştefan, Anul Nou). Chiar şi etimologia cuvântului *solstiţiu* (lat. *sol* „Soare" + *statio* „oprire") vine în ajutorul exegetului, relevând faptul că este vorba de un timp privilegiat, ce marchează o pauză în fluxul inexorabil al lui Cronos. Matei Călinescu este de părere că tema majoră a romanului lui Mircea Eliade este conflictul dintre timpul

primordial (sacru) şi cel istoric (profan). Din această perspectivă, recursul la mitologia solstiţială se impunea în mod firesc.

Dincolo de această aureolă mitică a onomasticii, ***Noaptea de Sânziene*** se poate citi şi ca un roman cu cheie, fresca socială facilitând un atare demers. O asemenea lectură întreprinde Ion Vartic, care, în spatele dimensiunii mitice şi simbolice, identifică un bogat material autobiografic şi o serie de personaje uşor recognoscibile.[74] Astfel, pentru cei care cunosc biografia destul de zbuciumată a lui Mircea Eliade, devine destul de clar faptul că Ştefan Viziru este un dublu al scriitorului. In acest sens, dublul de hârtie retrăieşte în planul imaginarului o serie de evenimente semnificative din viaţa autorului: iubirea simultană pentru două femei, refugiul din faţa istoriei într-o atemporală „cameră Sambo", detenţia în lagărul de la Miercurea-Ciuc, bombardamentul Londrei, serviciul diplomatic de la Londra şi Lisabona, anii exilului de la Paris etc. In ciuda faptului că fiecare personaj îşi are propria sa independenţă ficţională, Ion Vartic identifică şi prototipul real-istoric al altor personaje. Astfel, filosoful Biriş este o versiune epică a lui Cioran, în spatele actorului Dan Bibicescu se ascunde Haig Acterian, în timp ce frivola actriţă Cătălina Palade este întruchiparea epică a Soranei Ţopa. Cu toate acestea, pactul autobiografic asumat de către scriitor nu este perfect, imaginarul pătrunde în

operă, astfel încât pactul romanesc i se substituie celui memorialistic. Rămâne însă important faptul că, în calitate de autor al unui interesant şi ambiţios roman epic, Mircea Eliade reuşeşte să creeze o serie de personaje memorabile, specifice atât romanului social (Spiridon Vădastra, Gheorghe Vasile, Bursuc) cât şi romanului mitico-filosofic (Ştefan Viziru, Ileana Sideri, Petre Biriş, Dan Bibicescu, Anisie).

Profesorul Petre Biriş este un filosof al istoriei care vede existenţa, în manieră blagiană, ca o mare trecere către moarte. Boala, sărăcia excesivă şi luciditatea îl fac rezervat în faţa agresiunii evenimentelor. Spre deosebire de Ştefan Viziru care mai crede în posibilitatea valorificării mitice a timpului, personajul manifestă un scepticism cioranian şi teoretizează Timpul-Moarte: *„Orice altă bătaie - de ceasornic, de orologiu, de clopot - mi se pare camuflată. Suntem păcăliţi; ni se spune că a mai trecut o jumătate de oră sau că e şase - ca şi cum asta ar avea vreo importanţă. Important* e *faptul că Timpul nostru, aşa zis al Vieţii, e un Timp al Morţii. Asta, nici un ceasornic din lume nu ne-o spune. Dar mi-o spune ceasornicul meu, cariul ăsta care-mi roade zi şi noapte biroul..."*

Fascinat de lumea ideilor, Biriş este un bun cunoscător al filosofiei existenţialiste şi un interlocutor pe măsura lui Ştefan Viziru. Ca teoretician al timpului, personajul este un discipol al lui Heidegger, ale cărui concepte le utilizează. Asemenea lui George Demetrescu Ladima, unul din protagoniştii romanului ***Patul lui Procust*** de Camil Petrescu, el se îndrăgosteşte fără speranţe de Cătălina, o frivolă actriţă de mâna a doua, care i se dăruieşte actorului ratat Dan Bibicescu. In faţa iminentei ameninţări totalitare, fostul profesor de filosofie vrea să fugă în Franţa, dar este prins şi torturat de către comunişti. Personajul moare cam teatral, declamând ***Mioriţa,*** refugiul în mit fiind o posibilitate de evadare din faţa determinismului istoric.

Deşi i-ar fi plăcut să fie un martir pentru a putea protesta împotriva destinului, „filosoful privat" se defineşte ca un laş care, din cauza fricii paroxistice faţă de suferinţa fizică, se contrazice mereu, ceea ce îl culpabilizează şi mai mult în ochii anchetatorilor. Asemenea lui Zaharia Fărâmă din nuvela ***Pe strada Mântuleasa,*** personajul este o altă ipostază a omului vulnerabil. întrebat de ce a vrut să fugă la Paris, Biriş răspunde că a dorit să le dezvăluie celor din lumea liberă ce înseamnă

adevăratele experienţe existenţiale: *„Voiam să-i întâlnesc, să stau de vorbă cu ei, să le explic cam ce înseamnă, în partea asta a Europei, să fii «en situation» şi să ţi se pună «le probleme du choix»... Pe mine mă pasionează filosofia, adăugă el încercând să râdă. Până mai acum un an am fost profesor de filosofie. Dar acum sunt un filosof privat, cum spunea Kierkegaard. De aceea mă atrage atât de mult existenţialismul..."* într-o lecţie de istorie ce atrage atenţia asupra condiţiei noastre tragice, personajul le reproşează celor din Occident faptul că i-au uitat pe cei din Răsăritul Europei: *„Dacă aş ajunge la Paris, continuă Biriş, aş vrea să le spun altceva. Aş vrea să le duc un fel de mesagiu de dragoste şi de despărţire. Ceva cam în felul*

acesta: Ave Occidens, noi cei dincolo de cortină, noi, morituri te salutam!... Cum ai putea spune asta în latineşte: «noi, cei dincolo de Cortină». Tu ai făcut Teologia, ştii mai bine ca mine latineşte. Salve Occidens, morituri te salutant! Ar fi frumos să ajung la Paris şi să le spun asta. Să ştie şi ei că, deşi ne-au condamnat la moarte, noi, ăştia de pe aici, proştii şi săracii, noi tot îi iubim şi îi venerăm. Căci acolo e Occidentul. Acolo apune soarele. Acolo e adevăratul crepuscul, şi e mai frumos ca pe la noi. Numai acolo, în Apus, lumea îşi dă seama că moare. De aceea, în Apus, oamenii iubesc istoria; pentru că ea le aminteşte necontenit că oamenii sunt muritori, că civilizaţiile sunt muritoare. Noi, cei de pe aici, nu prea avem motive să iubim istoria. De ce-am iubi-o? Zece secole, Istoria a însemnat pentru noi năvălirile barbare, alte cinci secole au însemnat teroarea turcească, şi acum, pentru nu ştiu câte alte secole, Istoria va însemna Rusia Sovietică..." Ciru Partenie este scriitorul din interiorul textului. Bucurându-se de o reputaţie solidă în rândul cititorilor, el este numit Maestrul, Marele Om. Asemenea lui Nechifor Lipan din ***Baltagul*** lui Mihail Sadoveanu, Partenie este un personaj reconstituit - la început - în absenţă, prin intermediul comentariilor celorlalţi protagonişti. Dublul lui Ştefan Viziru işi anticipează parcă finalul apropiat, ceea ce explică de ce, de la un timp, el scrie în grabă şi publică la întâmplare, gest ce îi subminează opera. Partenie nutreşte convingerea că totul pe lumea asta este supus trecerii. Nefiind poet, el nu crede în iubirea eternă, chiar dacă uneori îşi asumă postura unui Don Juan aflat în căutarea perechii ideale. Biriş afirmă despre acest permanent căutător de experienţe existenţiale că este preocupat de psihologie, de individ, şi nu de istorie. Ca romancier şi dramaturg, el se specializează în materia trivială şi teribilă care e

omul de toate zilele. Fiind un observator atent al realităţii cotidiene, Partenie nu crede în mituri şi nu posedă imaginaţia lui Ştefan Viziru. în ciuda aprecierilor unanime de care se bucură, Partenie se consideră doar un scriitor de mâna a doua în comparaţie cu o serie de maeştri incontestabili precum Eschil, Shakespeare sau Dante. Tot lui Partenie îi aparţine teoria privind „omul-organ", pe temeiul căreia s-ar putea stabili o tipologie insolită: *„Pleca de la o observaţie interesantă, începu Biriş, cu un glas potolit; că sunt oameni care se comportă întreaga lor viaţă ca un organ; ca un ficat, bunăoară, sau ca un rinichi,* ca *un stomac, ca un sex, ca un creier".*

Un personaj ce oscilează între tragic şi comic este învăţătorul de ţară Gheorghe Vasile, tatăl lui Spiridon Vădastra. Acesta cheltuieşte o avere pentru a cumpăra întreaga colecţie a cărţilor din „Biblioteca pentru toţi", apoi îşi îngroapă „comoara" pentru a o pune la adăpost. Gestul poate fi interpretat ca o posibilitate de salvare a spiritualităţii autohtone în faţa năvălirilor barbare. Gheorghe Vasile se defineşte ca un apostol ce duce lumina la sate. încercând să calce pe urmele marelui Spiru Haret, învăţătorul doreşte să înfiinţeze în satul său nişte ***Aşezăminte culturale»***

ale neamului. Ironia soartei constă însă în faptul că, pentru a achiziţiona o serie de cărţi de popularizare a ştiinţei şi literaturii, apostolul rural vinde adevăratele comori artistice, strânse cu multă trudă de către profesorul lancu Antim.

In ceea ce îl priveşte pe Spiridon Vădastra, acesta moşteneşte trăsăturile esenţiale ale protagonistului din ***Apocalips.*** El rămâne acelaşi megaloman arogant, care nu ştie ce înseamnă modestia şi care posedă un real geniu malefic. Ochiul de sticlă şi cele două degete imobile de la mâna dreaptă nu îl complexează pe ambiţiosul tânăr, ci îl mobilizează şi mai mult, handicapul devenind semnul distinctiv al celui care se consideră un privilegiat al soartei, un ales. Expusă **pe** larg în ***Apocalips,*** aventura spirituală a personajului este rezumată la începutul romanului ***Noaptea de Sânziene.*** în ciuda accidentului suferit odinioară, Vădastra aspiră să săvârşească fapte mari, de care nu este în stare oricine şi care ar fi în măsură să uimească întreaga lume. Deviza personajului înzestrat cu o voinţă de fier este aceea că, dacă un om vrea ceva cu adevărat, atunci reuşeşte. Pentru Vădastra, avocatura nu reprezintă altceva decât un instrument pentru a-şi realiza planurile sale extrem de ambiţioase. Personajul

trezeşte curiozitatea lui Ştefan Viziru, care intuieşte faptul că insolitul avocat ascunde o taină. Tot un personaj diabolic este şi Bursuc, un spirit al răului ce ştie să îşi urmărească interesele. Deşi licenţiat în teologie, personajul este înzestrat cu un veritabil geniu malefic. Informator al siguranţei, el devine o unealtă a noii puteri şi îşi justifică faptele spunând că a fost trimis în lume ca să ispitească.

5. **MOTIVUL DUBLULUI**

Mitul solstiţiului se dovedeşte important nu numai pentru structura romanului, ci şi pentru circumscrierea condiţiei personajelor, oferind sugestii importante în privinţa motivului dublului. Dublul apare în mod frecvent în proza fantastică, având menirea de a spori ambiguitatea specifică acestui gen de literatură. Dublul, perechea poate fi o fiinţă complementară sau, dimpotrivă, o întruchipare a adversităţii, a destinului potrivnic, în tradiţiile străvechi, întâlnirea cu dublul era privită ca o anticipare a morţii. în literatura română, motivul apare adesea în proza fantastică a lui Mihai Eminescu, dublul fiind identificat cu

umbra. La Mircea Eliade, numeroasele schimbări de identitate prefigurează - ca şi în cazul actorilor - posibilitatea modificării destinului, deci depăşirea timpului istoric. Motivul dublului vine să ilustreze numeroasele oscilaţii între sacru şi profan, adică între latura materială şi cea spirituală a existenţei. Dacă în cazul tradiţiilor populare Sânzienele sugerează momentul germinativ suprem, la nivelul indivizilor ele trimit la jumătatea (amiaza) vieţii. Ştefan Viziru are un dublu în persoana prozatorului Ciru Partenie şi este legat de două femei: Ioana şi Ileana. Prima este logodnica terestră, iar cea de a doua este perechea (ursita) mitică. Dar, asemenea lui Gavrilescu din nuvela ***La ţigănci,*** el nu reuşeşte să descopere adevăratul personaj mitic, adică sacrul camuflat în profan. în ipostaza sa de căutător de mituri, Ştefan Viziru este obsedat de întrebarea dacă poate iubi două femei în acelaşi timp. Subiectul îl interesează pe scriitor deoarece, dacă o asemenea experienţă devine posibilă, ea ar echivala cu posibilitatea transcenderii condiţiei umane. Ştefan Viziru este absorbit de ipoteza existenţei unei lumi în care limitele umane pot fi depăşite. Iubindu-i cu aceeaşi intensitate pe toţi muritorii, el ar

transgresa Timpul profan şi s-ar apropia de condiţia de Sfânt.

Personajul devine protagonistul unui roman iniţiatic. El este căsătorit cu Ioana, dar, în pădurea Băneasa, se îndrăgosteşte de Ileana sub imperiul miraculos al nopţii de Sânziene. Tot de o modificare a destinului vorbesc şi numeroasele confuzii simbolice pe care le trăieşte personajul. In repetate rânduri, el este luat drept reputatul scriitor Ciru Partenie, cel care încearcă să reinventeze naraţiunea mitică. De aceste încurcături nu scapă nici Ioana, logodnica scriitorului, care, după ce îl întâlneşte pe Ştefan, nu se mai desparte de acesta. Acelaşi joc dintre iluzie şi realitate o amăgeşte şi pe Ileana Sideri în pădurea Băneasa. Mai târziu, rolurile se schimbă şi, în timpul rebeliunii legionare, Partenie este împuşcat în locul lui Ştefan Viziru. Personajul are o vină tragică deoarece, căsătorindu-se cu Ioana, logodnica lui Partenie, schimbă destinul celor două personaje. în plus, el ratează şi întâlnirea cu Ileana, femeia care i-a fost ursită: *„Probabil că Ileana era femeia care-mi fusese ursită. Dar eu nu mai eram liber. Eu mă grăbisem şi luasem femeia ursită altuia. Le-am stricat viaţa lor, şi am stricat şi viaţa Ilenei".*

6. ROMANUL EROTIC

Pe lângă meditaţiile consacrate timpului sau cronica dramatică a unei societăţi ce cunoaşte, după al doilea război mondial, o serie de schimbări radicale, ***Noaptea de Sânziene*** este şi un admirabil roman de dragoste. Din această perspectivă, trista idilă trăită de Ştefan Viziru şi de Ileana Sideri pare a fi o reluare a legendei despre Tristan şi Isolda. Noaptea de Sânziene are rolul filtrului magic în măsură să îi unească pe cei doi îndrăgostiţi într-o iubire veşnică. Ceea ce ar trebui să fie sursa unei fericiri depline se va dovedi însă un blestem cumplit deoarece, deşi nu vor putea iubi pe altcineva, cei doi vor fi obligaţi de ursita lor malefică să trăiască alături de altcineva. Ceea ce mai apropie povestea de dragoste din romanul lui Mircea Eliade de legendă este finalul, şi anume unirea personajelor printr-o nuntă tanatică, adică împlinirea după moarte a iubirii şi, astfel, înfrângerea destinului vitreg din timpul vieţii. Romanul vine să ilustreze, o dată în plus, teza lui Eliade că iubirea autentică nu se poate împlini pe pământ. Unirea cuplului are loc doar în cer, într-o simbolică nuntă tanatică ce dobândeşte semnificaţii cosmice şi înseamnă regăsirea sacrului. Aceasta